

5. Aneignung der Religion in der Literatur der 1960er-Jahre

Radomir Konstantinovićs Izlazak und Borislav Pekićs Vreme čuda

Die Beziehung zwischen Religion und Politik im Jugoslawien der Nachkriegszeit war alles andere als harmonisch. Wie auch die anderen kommunistischen Länder war Jugoslawien strikt säkular, wobei der Säkularismus dazu tendierte, die Grenzen der Toleranz gegenüber der Religion mit gewaltsamen Mitteln zu sprengen. Die einsetzende Intoleranz richtete sich nicht nur gegen die konkrete Ausübung religiöser Praktiken, sondern auch gegen die Darstellung von Religion in der Kunst, die – wenn es soweit kam – ausnahmslos negativ zu sein hatte. Diese Ausrichtung fügte sich nahtlos in die Poetik, oder besser gesagt in die Doktrin des sozialistischen Realismus ein. Die der Religion dort zugeschriebene Rückschrittlichkeit sollte mit allen Mitteln bekämpft und die Religion selbst letztendlich ausgerottet werden. Vorsichtige Änderungen der Akzeptanz anderer Weltanschauungen und mit ihnen verbundener Ideologien führten später zu einem lockeren Zugang zur Religion. Es kam dazu, kanonische biblische Texte umzuinterpretieren: Sie wurden neu gelesen, in andersartige Kontexte gestellt, und unterlagen somit einer semantischen Verschiebung. Solch eine Umschreibung kann sich diverser Erzählstrategien bedienen. Die Texte, die ich für paradigmatisch halte, wenden unterschiedliche narrative Methoden an, um den ihnen zugrundeliegenden kanonischen Texten eine jeweils neue, subversive Bedeutung zu verleihen. Es handelt sich um Radomir Konstantinovićs *Izlazak* (*Ausgang* oder *Exodus*, 1960) und Borislav Pekićs¹⁴⁵ *Vreme čuda* (*Zeit der Wunder*, 1965). Während

¹⁴⁵ Borislav Pekić (1930–1992) war einer der wichtigsten Autoren seiner Generation, die die jugoslawische Literatur der 1960er-Jahre dominierte. In der Literaturwissenschaft wird er gewöhnlich als Mitglied jener Gruppe betrachtet, die solch wichtige Autoren wie Danilo Kiš, Filip David und Mirko Kovač beinhaltet. Der erste Roman Pekićs war *Zeit des Wunders* (*Vreme čuda*, 1965). Nach der Veröffentlichung des zweiten *Hođašće Arsenija Njegovana* (*Pilgerfahrt Arsenije Njegovans*) im Jahre 1970 emigrierte er nach London und blieb dort, im britischen Exil, bis zum Ende seines Lebens. Regelmäßig kehrte er zurück nach Jugoslawien und versuchte, sich politisch zu engagieren. Dieses Engagement war mehr oder weniger erfolglos. Eine besonders groteske Form erreichte seine Haltung, als sich Pekić zum Royalismus bekannte, der sich in seiner Anbindung an die emigrierte Familie des exjugoslawischen Königs abzeichnete. Kurz nach der Einführung des Mehrparteiensystems versuchte er zusammen mit anderen serbischen Intellektuellen, die Demokratische Partei neu zu gründen. Nach der Wahlniederlage kehrte er nach London zurück, wo er im Jahre 1992 starb. Pekićs Opus ist sehr umfangreich. Es besteht aus neun Romanen, sieben Bänden des *Goldenen Vlies*, zahlreichen Hörspielen, Filmszenarien, Kurzgeschichten, Memoiren, Tagebüchern, philosophischen und literarischen Essays und Korrespondenz. Es wird seit dem Tode des Autors kontinuierlich aus seinem Nachlass publiziert. Auch Pekićs Biographie ist alles andere als uninteressant. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er als Mitglied

Konstantinovićs Roman *Izlazak* dem Duktus der existentialistischen Literatur folgt und vorwiegend ethische Fragen in den Mittelpunkt rückt, subvertiert Pekićs *Vreme čuda* seinen Prätext karnevalesk-grotesk und etabliert den Humor als Hauptmerkmal seiner Parodie des Evangeliums. Dementsprechend ist *Izlazak sensu stricto* keine wesentliche Abweichung von der offiziellen kommunistisch-säkularen ideologischen Linie, während *Vreme čuda* komplexer gestaltet ist und sich dem Diskurs des Politischen nähert. Trotzdem sind beide Romane keineswegs ein Versuch der Wiederbelebung des religiösen Diskurses; stattdessen stellen sie eine bemerkenswerte Abweichung von der Religion dar. Schon aufgrund des bloßen Versuchs, religiöse Inhalte neu zu interpretieren, waren sie eine Herausforderung für die selbstsichere und von ihrer Macht zutiefst überzeugte autoritäre und orthodoxe Antireligion. Deshalb ist es legitim, die Romane als politisch motiviert zu interpretieren, wobei *Izlazak* auch als eine allgemeine Infragestellung der Religion und *Vreme čuda* als zumindest teilweise blasphemisch gelesen werden könnte.

Evangelium in der Literatur

Die literarische Bearbeitung des Neuen Testaments ist keine Innovation der jugoslawischen 1960er-Jahre. Stattdessen fügen sich die zwei zu betrachtenden Texte in eine lange Tradition ein. Die Evangelien sind eine fruchtbare Quelle für diverse narrative Weiterführungen. Die Häufung solcher Texte im 20. Jahrhundert zeugt von einer provokativen und konfrontativen Position: Sie sind meistens gegen die Orthodoxie gerichtet und versuchen, aus Jesus, um den es fast immer geht, eine menschlichere Figur zu machen als diejenige, die von theologisch inspirierten und geleiteten Texten im Verlauf der Zeit konstruiert wurde. Die Menschlichkeit bringt die Gefahr der Sünde mit sich, des Abweichens vom richtigen Weg. Eine Autorität, die zuvor kaum angreifbar war, wird so infrage gestellt. „This denial of authority strips structures of their privileged status, yet also guarantees their continued cultural resonance. No longer anchored in stable metaphysical systems, sacred texts enter alternative systems of circulation where they are open to

der antikommunistischen Organisation Jugoslawische Demokratische Jugend verhaftet und zu fünfzehn Jahren Gefängnis verurteilt. Er verbüßte fünf Jahre. Die Erinnerung an den Prozess und die folgenden Jahre im Gefängnis verarbeitete er in dem hybriden Buch *Godine koje su pojeli skakavci I–III* (*Die Jahre, die von Heuschrecken gefressen wurden*, 1987–1990). In der Manier von Solschenizyns *Archipel Gulag* geschrieben wechselt dieses Buch zwischen Memoiren und einer Art anthropologischer Studie über den Totalitarismus bzw., spezifischer, dessen System von Justiz, Gefängnissen und Lagern. Pekić zitiert ausführlich aus wissenschaftlicher, anthropologischer Literatur, womit er seinem Text den Anschein eines wissenschaftlichen Werks gibt, wobei es aber unmöglich ist, die fiktiven Elemente, die sich in dieser Prosa zusammenfügen, zu übersehen.

continuous creative revision.“ (Mączyńska 2015, 2f.) Es deutet sich eine Erzählkategorie an, die diverse Strategien der Aneignung fremder Texte erlaubt. Eine bloße Umschreibung des Primärtextes birgt die Gefahr, ästhetisch wenig anspruchsvoll zu werden.

Um der künstlerischen Herausforderung gerecht zu werden, ist deshalb eine kreative Umgestaltung notwendig, die jedoch auf das religiöse und ideologische Hindernis stößt, dass eine Überarbeitung von heiligen Schriften kategorisch abgelehnt wird. Solche überarbeiteten und umgedeuteten Texte werden schnell als Blasphemie gekennzeichnet und sind einer dementsprechend rigiden Verfolgung ausgesetzt.¹⁴⁶ Das drastischste Beispiel hierfür ist die Reaktion Ayatollah Chomeinis auf Salman Rushdies *The Satanic Verses* und die dadurch postulierte Uminterpretation des Korans. Auch der europäischen Tradition sind solche Angriffe auf die Umschreibung heiliger Texte nicht fremd: Der griechische Autor Nikos Kazantzakis beispielsweise wurde wegen seines Romans *Die letzte Versuchung* (1953) angegriffen. Der Text wurde 1954 vom Papst auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt. Zum eigentlichen Skandal kam es jedoch erst durch die Hollywood-Verfilmung des Romans 1988 unter der Regie von Martin Scorsese mit dem leicht veränderten Titel *Die letzte Versuchung Christi*. Die Kirche wehrte sich vehement gegen den Film. In manchen Ländern wurden die Vorführungen verboten, in anderen nur unter strengen Auflagen erlaubt. Diese beiden Beispiele zeigen, wie gefährlich es sein kann, die heiligen Texte kritisch oder spielerisch unter die Lupe zu nehmen, um sie neu oder anders zu interpretieren.¹⁴⁷

Die radikale Auseinandersetzung ist nicht die einzige Variante, in der eine literarische oder künstlerische Umschreibung vorgehen kann. Es scheint mir, dass für die serbischen Autoren neben der Bibel als zweite intertextuelle Matrix ein Roman diene, der in der Mitte der 1930er-Jahre verfasst wurde: Es handelt sich um *Meister und Margarita* von Mihail Bulgakov. Dieser Roman ist zentral für meine Argumentation, weil in ihm eine unverhohlene Satire des Stalinismus zutage tritt, der als Paradigma der totalitären Gesellschaft

¹⁴⁶ Theodore Ziolkowski nennt eine solche Form der Bearbeitung der Evangelien „fictionalizing biographies“. „The often sensationally successful fictionalizing biographies can be divided into two principal groups, but they both have one thing in common that sets them apart from the transfigurations: their subject is the historical Jesus, not a modern hero whose life is merely prefigured by Jesus.“ (Ziolkowski 1972, 13) Diese zwei Typen sind nach Ziolkowski „modern apocrypha“ und „lives for layman.“ (Ebd., 16) Der erste Typ stilisiert sich dabei als Wissenschaft, der zweite Typ versucht, das Leben von Jesus „to the circumstances and tastes of the time“ (14) zu adaptieren.

¹⁴⁷ Eine heftige Reaktion der Kirche in Jugoslawien auf die Texte von Konstantinović und Pekić blieb aus. Der Grund hierfür ist vor allem in ihrer eigenen Ohnmacht zu suchen. Außerdem ging die „Provokation“ der Autoren eher in Richtung der sozialistischen Regierung. Dazu werde ich später mehr sagen.

verstanden und dargestellt wird. Dementsprechend waren es nicht die kirchlichen Strukturen, die den Roman verfolgten, sondern die sozialistische sowjetische Regierung. Um die politische Dimension der dargestellten Ereignisse zu betonen, konzentriert sich Bulgakov in *Meister und Margarita* auf die Figur des Pontius Pilatus, die eine allegorische Repräsentation der Macht verinnerlicht. In diesem Sinne erscheint die Kritik nicht als kirchenorientiert (was an sich nicht unmöglich wäre), sondern als Übertragung von Verfehlungen der Religion auf die zeitgenössische Gesellschaft und ihre eminenten Machttäger. In Bulgakovs Roman gibt es nicht den gleichgültigen Pontius Pilatus aus den Evangelien, der sich vor der Verantwortung drückt und die Entscheidung über Leben und Tod Jesu an die lokalen Honoratioren delegiert. Ganz im Gegenteil: Er ist aktiv am Prozess der Verurteilung beteiligt. Auch ideologisch mischt er sich in das Geschehen ein und urteilt darüber, ob Jesus tatsächlich gegen die Gesetze verstoßen hat.

In einer anderen Hinsicht weist Bulgakovs Roman zunächst keine Ähnlichkeiten mit den beiden serbischen Romanen auf. Auf den ersten Blick hat bei ihm die Figur des Judas eine sekundäre Rolle, wobei sie bei Konstantinović und Pekić zentral erscheint. Wenn man den Text aber genauer betrachtet, wird ersichtlich, dass Judas in der semantischen Ökonomie mehr Gewicht hat, als ihm quantitativ zugeteilt wird. In diesem Sinne nähert sich *Meister und Margerita* einer Strategie, die insbesondere seit der Romantik den Verräter immer mehr in den Mittelpunkt der Erzähltexte stellt. Judas wird in dieser geänderten Tradition unterschiedlich gewichtet: als Opfer, als treuester Jünger Christi, als Intellektueller oder als reicher Einheimischer, der sich mit Jesus aufgrund seiner Herkunft identifiziert und die restlichen Jünger als Fremde und Eindringlinge entlarvt. So kann er zu einem Helden werden.

Diese Interpretation der Heiligen Schrift hat ihren Ursprung in einer Apokryphe des Judasevangeliums, die im 2. Jahrhundert n. Chr. in einer gnostischen Sekte verfasst wurde. Da dieser Text längst verschollen war, kann man seinen direkten Einfluss auf die literarische Bearbeitung des kanonisierten Evangeliums weitestgehend ausschließen und sich auf die fiktionalen Werke konzentrieren. Wie verfährt Bulgakov in *Meister und Margerita* mit der narrativen Integration der Figur Judas in seinen Roman?¹⁴⁸ Seine Umschreibung zielt vor allem auf die Hervorhebung der Rolle des Pontius Pilatus. Er ist derjenige, der mit der Verurteilung Jesu nicht einverstanden ist, der aber weiß, wo ihm Grenzen gesetzt sind. Da die Entscheidungshoheit in diesem Fall bei der jüdischen religiösen Obrigkeit liegt, ist ihm bewusst, dass er alle

¹⁴⁸ Hier werde ich die komplexe Struktur des Romans selbst außer Acht lassen. Mich interessiert in diesem Zusammenhang nicht, wie seine zwei Teile (der zeitgenössische und der neutestamentarische) interagieren, sondern nur die Stellung der zweiten Geschichte, die sich mit dem Verrat, der Verurteilung und der Hinrichtung Jesu beschäftigt.

ihre Bestimmungen akzeptieren muss. So kann er auch ihre Entscheidung, Barabas zu begnadigen und Jesus zu verurteilen, nicht umkehren. Umso interessanter erscheint seine Entschlossenheit, den Verräter Judas zu beschützen. Sein Oberspion Afranius erfährt, dass die Jünger Jesu die Ermordung des Judas planen, und der Prokurator befiehlt ihm, auf ihn aufzupassen, sodass die Rächer ihr Vorhaben nicht durchführen können. Afranius zeigt sich als Verstellungskünstler, der den Auftrag annimmt, aber aus eigener Motivation genau das Gegenteil des Befohlenen macht. Gleichzeitig zeigt er, dass er die geheimen Gedanken des Pontius Pilatus durchschaut – sein Befehl war die Umkehrung dessen, was er sagte: Judas soll wegen Verrats sterben.¹⁴⁹ Durch die Hilfe Nisas, einer verheirateten Frau, in die Judas verliebt ist, lockt er ihn in die Falle. Sie führt ihn zu dem Ort, an dem die Jünger auf ihn warten, die Judas schließlich ermorden und ihm nehmen den Geldbeutel mit den dreißig Silberlingen ab, während Afranius dort einen Zettel einsteckt, auf dem die Strafe für die Missetat angekündigt wird. Die Tatsache, dass der Beutel in dem Tempel gefunden wurde, wo Jesus verurteilt wurde, zeugt davon, dass der Racheakt nicht nur von den Jüngern, sondern auch vom Prokurator selbst organisiert wurde, der großes Gefallen am Messias gefunden hat. Bulgakov belädt Judas nicht mit einer entscheidenden Schuld; er wird als ein heiterer, glücklicher und lebhafter Junge dargestellt, der zwar von dem Verrat finanziell profitiert und den Profit auch in Lebensfreuden umsetzen möchte, aber nicht unbedingt ein Kapitalverbrechen begangen hat. Deshalb ist Selbstmord für ihn keine Lösung und er wird zum Opfer des Mordanschlags. Pontius Pilatus und sein Spion, der Chef des Geheimdienstes, sind Rächer – die Jünger sind Ausführende.¹⁵⁰ Pontius Pilatus selbst kann seine Unzufriedenheit wegen des Todes Jesu teilweise kaschieren. Ob er sich damit eine moralische Freiheit erkaufen kann, bleibt fraglich; er gibt aber im abschließenden Gespräch mit Levi Matthäus stolz zur Kenntnis, dass er selbst Judas ermordet habe.¹⁵¹ Eine

¹⁴⁹ In diesem Sinne ist auch der Titel des Kapitels *Wie der Prokurator Judas aus Kirjath zu retten versuchte*, in welchem diese Situation dargelegt wird, als ironisch zu interpretieren.

¹⁵⁰ „Ich erkläre Ihnen, daß ich es nicht für notwendig halte, Sie vor Gericht zu stellen. Sie haben getan, was Sie konnten, und niemand auf der Welt – hier lächelte der Prokurator – ,hätte mehr tun können als Sie! Die Spitzel, die Judas verloren haben, sollten disziplinarisch bestraft werden, aber ich wünsche keine besondere Strenge. Letzten Endes haben wir alles getan, um uns dieses Übeltäters anzunehmen.“ (Bulgakov 1990, 455) Hier wäscht Pontius Pilatus seine Hände in Unschuld – auf eine der sprichwörtlichen Bedeutung entgegengesetzte Art und Weise. Unter dem Vorwand, Judas zu schützen, ordnet er seine Exekution an. Es bleibt die Frage, warum er die jüdischen Gelehrten für den Tod Jesu nicht bestraft; wahrscheinlich, weil das seine Kompetenzen im Wesentlichen übersteigen würde.

¹⁵¹ „Das wird dir nicht gelingen, und du brauchst dich darum auch nicht mehr zu sorgen. Judas ist in dieser Nacht erstochen worden.“ [...] ‚Wer hat das getan?‘ wiederholte Levi flüsternd. ‚Ich‘, antwortete Pilatus ihm.“ (Bulgakov 1990, 464)

kleine Wiedergutmachung? Eher nicht, aber trotzdem eine Genugtuung für den erschöpften Prokurator, der als verdeckter Exekutor wirkt. Letztendlich weiß er, dass der Messias nicht umsonst gestorben ist.

Die Erzählung *Drei Fassungen von Judas* (1944) von Jorge Luis Borges scheint in diesem Kontext auch wichtig zu sein. In einem für ihn charakteristischen poetologischen Verfahren führt Borges einen pseudowissenschaftlichen Text ein, der die Lebens- und Schaffensgeschichte eines skandinavischen Theologen namens Nils Runeberg zusammenfasst. In seinem Buch *Kristus och Judas* entwickelt Runeberg eine Theorie, die für Judas' Akt des Verrats „eine Rechtfertigung metaphysischer Art“ liefert. Erstens ist Judas der einzige Apostel, der Jesus' Mission verstanden hat. Zweitens ist er ein Asket („Der Asket erniedrigt und tötet das Fleisch zur größeren Ehre Gottes.“ [Borges 1981, 218]). Drittens erscheint er selbst als die Inkarnation Gottes auf Erden („Judas trachtete nach der Hölle, weil ihm das Glück des Herren genug war. Er glaubte, dass die Glückseligkeit wie das Gute Attribute des Göttlichen seien, und dass der Mensch sich ihrer nicht bemächtigen dürfe.“ [Ebd.]). Die höchste Steigerung der Stellung Judas' innerhalb des Textes wird paradoxerweise im schlimmsten Akt der ethischen Handlung – dem Verrat – durchgeführt und letztendlich realisiert.

Das Wort, da es Fleisch wurde, ging von der Allgegenwart in den Raum, von der Ewigkeit in die Geschichte hinüber, von der schrankenlosen Wonne in die Wandelbarkeit und den Tod; um einem derartigen Opfer zu entsprechen, musste notwendig ein Mensch, in Vertretung aller Menschen, ein dem würdiges Opfer darbringen. Judas Ischariot war dieser Mensch. Judas als einziger unter den Jüngern erschaute die geheime Gottnatur und das furchtbare Vorhaben Jesu Christi. Das Wort hatte sich zur Sterblichkeit hinabgelassen; Judas, der Jünger des Wortes, konnte zum Verräter hinabsinken (dem schlimmsten Verbrechen, dessen die Niedertracht fähig ist) und seine Wohnung in jenem Feuer nehmen, das nie erlischt. (Borges 1981, 216f.)

Es ist eine Umkehrung der kanonischen Geschichte sichtbar: Judas ist zwar ein Verräter, doch er hat den Verrat nur begangen, um sich selbst zu opfern. Durch seine Intelligenz konnte er den geheimen Plan des Vaters und des Sohnes durchschauen und sich für seine Verwirklichung hingeben. Auch Runeberg, der Mann, der fähig war, solch eine Interpretation der heiligen Schrift zu liefern, wurde viktimisiert. Er wurde aus der Gesellschaft ausgestoßen und starb „am Bruch einer Pulsadergeschwulst“ (Ebd., 221) als Häretiker in Malmö. Das tragische Schicksal des Wissenschaftlers, der letztendlich als Judas Alter Ego figuriert, ist vorhersehbar. Wer sich in die Welt des Uminterpretierens begibt, der begibt sich demzufolge in die Welt der anderen Wahrheiten, die sich als zu bestrafende Häresie entlarven.

Der Roman *Judas* von Amos Oz aus dem Jahr 2014 ist als ein Text zu lesen, der auf Borges' Spuren gründet. Auch Oz erzählt eine Geschichte, die die Figur von Judas nur mittelbar behandelt. Wieder steht ein Wissenschaftler im Zentrum, der das Evangelium neuinterpretiert. Das heißt, dass eine Nacherzählung des Evangeliums auch in diesem Roman keine entscheidende Rolle spielt. Die postmodernistische Variante der Intertextualität, die als Schöpfung von fiktiven wissenschaftlichen Texten zum Vorschein kommt und so stark und eindrucksvoll von Borges in Szene gesetzt wurde, bleibt die zentrale Erzählstrategie von Oz, wenngleich abgemildert. Im Unterschied zu Borges will Oz eine zusammenhängende Geschichte erzählen. Das kann nicht davon ablenken, dass die historische Figur Judas in diesem Roman eine sekundäre Rolle spielt, als ein Supplement für den aktuellen Antihelden, den jungen Protagonisten Schmuël Asch.¹⁵² Er forscht für seine Masterarbeit über „Jesus in der Perspektive der Juden“, befindet sich aber sowohl in einer persönlichen als auch in einer Schaffenskrise und kann die Arbeit nicht vollenden. Seine Forschung gehört zur Nebenhandlung des Romans; die Hauptereignisse finden sich in einer eher konventionell erzählten Geschichte über ein seltsames Liebesdreieck. Trotzdem sind die kurzen Zusammenfassungen der Kapitel, die sich zu einer längeren Arbeit fügen sollten, einigermaßen regelmäßig zwischen den Hauptteilen des Romans eingestreut. Asch folgt der historischen Rezeption der Figur Jesu in der jüdischen Kultur. Es stellt aber die prognostische Frage, was wäre, wenn Jesus von den Juden akzeptiert worden wäre. „Die Kirche wäre nicht entstanden.“ (Oz 2015, 126) Das ist seine eindeutige Antwort. Die „possible world“,¹⁵³ die in diesem Prozess

¹⁵² Hier spielt Oz mit einem literarischen Hinweis: Der historische Schalom Asch war ein jüdischer Schriftsteller, der eine romansierte Biographie Jesu unter dem Titel *Der Nazarener* verfasst hat. Das Buch wurde 1939 im jiddischen Original (*Der man fun Natzeres*) und 1940 in der englischen Übersetzung veröffentlicht.

¹⁵³ Lubomir Doležel differenziert zwischen mehreren Varianten der „möglichen Welt“, die meines Erachtens nicht so einfach zu trennen sind. Er schreibt: „Possible worlds of historiography are *counterfactual scenarios* that help us to understand actual-world history. Similarly, possible worlds of action theory explain human acting by envisaging different *possible courses* of the agent's life history. Possible worlds of fiction are *artifacts* produced by aesthetic activities.“ (Doležel 1998, 14f.) In Bearbeitungen der neutestamentarischen Vorlage wird nun eine andere Erzählsituation exerziert: In diesen Texten handelt es sich um spezifische Artefakte, die durch diverse Prozesse der nicht nur literarischen Kanonisierung eine Qualität gewonnen haben, die an das Reale grenzt. Als solche befinden sie sich im unsicheren Bereich des Kreativen und Normativen. Sie umzuschreiben heißt, in etwas einzugreifen, das festgeschrieben ist, und eine neue, „mögliche“ Welt zu konstruieren oder zumindest anzubieten. Solche Texte könnte man in die von Linda Hutcheon entwickelte Kategorie „narcissistic narratives“ einordnen. Unter „narrzisstisch“ versteht Hutcheon solche Narrative, die ihrer Fiktionalität bewusst sind und sie zusätzlich thematisieren. Sie unterscheidet

kreiert wird, wäre eine Welt ohne Gewalt gegen Juden, ohne Pogrome und letztendlich auch ohne den Holocaust. Es stellt sich die entscheidende Frage: Welche Rolle hätte Judas in diesem ganzen Konstrukt gespielt? Nach Asch sei er zuerst von Priestern in Kreis der Jünger Jesu eingeschleust worden, um ihn auszuspionieren. Aber die Lage hat sich geändert: „[E]r hing an Jesus und liebte ihn von ganzem Herzen, sodass er der treueste unter allen Jüngern wurde und sogar als Schatzmeister der Apostel diente.“ (Oz 2015, 126)

In weiteren Ausführungen vertieft der Forscher das Porträt des Judas, verleiht ihm die Dimension des „Runden“, indem er seine Biographie mit psychologischen Elementen zusätzlich motiviert. Judas steigt zum „Gründer der christlichen Religion [auf]. Er war ein wohlhabender Mann aus Judäa, nicht wie die anderen Jünger, die Fischer und einfache Bauern aus abgelegenen Dörfern waren.“ (Oz 2015, 165) Genauso wie Borges' Runeberg bereitet Asch eine Revision der Rolle Judas vor: Auch er will seinen Verrat umdeuten. Er will ihn vom Vorwurf reinwaschen, der schlimmste moralische Verbrecher zu sein.

[D]ie Jerusalemer Priesterschaft (...) wählte Judas Ischariot aus, einen wohlhabenden, gebildeten, klugen Mann, der die Tora kannte, in ihrer schriftlichen wie in ihrer mündlichen Form, und der den Pharisäern und Schriftgelehrten nahestand, und schickten ihn los, um sich der Gruppe der Gläubigen anzuschließen, die mit dem Galiläer von Dorf zu Dorf zog. (Oz 2015, 165)

Sie unterschätzen aber die Macht Jesu und seine Fähigkeit, die von ihnen geschickten Spione für seine Sache einzuspannen. Judas wird einer Revision unterzogen, wird zum konvertierten Mitglied der neuen ketzerischen Sekte und bald zum treuesten und ergebensten Jünger. Er schmiedet mit Jesus einen Plan, wie dieser der Welt zeigen kann, dass er tatsächlich der Messias ist. Im Mittelpunkt des Plans steht die Reise nach Jerusalem und die Absicht, ihn zuerst zu opfern, sodass er dann auferstehen und damit seine Macht beweisen kann. Jesus ist unentschlossen, aber Judas gelingt es, ihn zu überzeugen. Deshalb opfert er sich, begeht den nichtgewollten Verrat („Denn wozu hätte dieser wohlhabende Mann dreißig Silberlinge gebraucht?“ [Oz 2015, 169]). Als er aber sieht, dass Jesus am Kreuz als gewöhnlicher Mensch stirbt, erkennt er, dass seine Hoffnung nicht in Erfüllung geht, und straft sich mit dem Selbstmord. Asch schließt seine Analyse ab: „Und Judas, dessen Lebensziel bei diesem Anblick zerbrach, Judas, der verstand, dass er mit eigenen

zwei Typen von „narzisstischen Erzähltexten“: „Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorization of their diegetic or linguistic identity within the text themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious.“ (Hutcheon 1984, 7)

Händen den Tod des Mannes herbeigeführt hatte, den er so sehr liebte und ehrte, verließ den Ort und erhängte sich.“ (Oz 2015, 170)

Die drei Texte, die ich berücksichtigt und kurz referiert habe, arbeiten mit Metatextualität (oder – in der Terminologie von Linda Hutcheon – „Metafictionalität“¹⁵⁴), um der Legende eine neue Bedeutung zu geben und die Figur des Judas zu rehabilitieren. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von den Romanen von Konstantinović und Pekić, die ihre Neubewertung der Evangelien durch ein Nacherzählen zu erreichen suchen. Es gibt eine Bulgakov, Borges und Oz chronologisch vorausgehende Vorlage, die beide serbischen Schriftsteller rezipiert haben könnten und die im Umgang mit den Evangelien mit der von ihnen benutzten Technik korrespondiert. Es handelt sich um Leonid Andrejews Erzählung (oder Novelle) *Judas Ischariot* (1907).¹⁵⁵ Andrejew setzt seine Erzählung *in medias res* an. Neben den Jüngern sitzt eine Figur, die sich durch ihr Aussehen von ihnen abhebt, die Jesus aber bevorzugt behandelt und sie selbst für die Aufnahme in den Kreis der Eingeweihten vorgeschlägt. Es ist Judas, der sowohl physisch¹⁵⁶ als auch psychisch¹⁵⁷ negativ beurteilt wird, wobei sich diese zwei Komponenten zu einer gemeinsamen, ethisch negativ besetzten Diagnose vermengen. Seine Bereitschaft und seine Neigung zum Lügen ergänzen seine Hässlichkeit. Als wolle Andrejew eine klare Botschaft vermitteln: Wer hässlich ist, der ist auch moralisch verdorben. Judas integriert sich langsam in die Gesellschaft der Jünger. Dabei unterstützt Jesus ihn zwar, es bleiben aber Zweifel an seiner Aufrichtigkeit. Diese Zweifel erweisen sich als berechtigt, als Judas Jesus tatsächlich für 30 Silberlinge verrät. Trotzdem bleibt die Lage unklar: Es zeigen sich gleich mehrere Probleme, die zumindest die Bedeutung des Verrats in Frage stellen. Zudem bleibt der ganze Text merkwürdig, wenn es um Judas' Äußerungen geht. Wenn er über sich selbst redet, tut er dies in der dritten Person. Damit schafft er einen Abstand zu seiner Person und lässt sie gleichzeitig fast in die Anonymität versinken. Hier ist ein Beispiel eines solchen Diskurses: „Ach, man führt den armen Judas in Versuchung! Man macht sich über Judas lustig, betrügen will man den leichtgläubigen, armen Judas!“ (Andrejew 1989, 15)

¹⁵⁴ „‘Metafiction’ [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.“ (Hutcheon 1984, 1)

¹⁵⁵ Die erste Übersetzung der Geschichte Andrejews ins Serbische erschien schon 1918.

¹⁵⁶ „Das kurze rote Haar konnte die seltsamen und auffälligen Formen seines Schädels nicht verbergen; wie vom Nacken her mit einem zweifachen Schwerstreich gespalten und neu zusammengefügt, war er deutlich viergeteilt und flößte Mistrauen und sogar Furcht ein: In einem solchen Schädel konnten nicht Frieden und Sanftmut wohnen, in einem solchen Schädel musste immer der Lärm grausamer, blutiger Kämpfe drohen.“ (Andrejew 1989, 7f.)

¹⁵⁷ „Gern gab Judas zu, daß er manchmal auch selbst log, aber er beteuerte unter Schwüren, daß andere noch viel mehr logen, und wenn es auf der Welt einen Betrogenen gebe, dann sei er es Judas.“ (Ebd., 13)

Abgesehen von dieser erzähltechnischen Strategie verlagert Andrejew teilweise die semantische Wertung des Evangeliums. Seine Überarbeitung konzentriert sich auf die Suche nach Judas' Motiven für den Verrat. Wenn man die Erzählstruktur eines Prätextes so manipuliert, dass dessen Nebenfiguren im Posttext zu Hauptfiguren aufsteigen, dann ist auch eine semantische Verschiebung unausweichlich. Jesus gerät in den Hintergrund. Er ist nur eine von vielen Gestalten, die Judäa bevölkern. Seine Stellung ist zwar herausragend, aber die Leserin rezipiert sie so nur, weil die anderen Figuren ihn bewundern, nicht durch seine eigene Wirkung. Dementsprechend kann sich Judas steigern und die Fäden des Erzählens an sich ziehen. Seine Erhöhung beschränkt sich aber keineswegs auf die erzähltechnische Ebene. Ganz im Gegenteil, er wird auch als agierende Persona aufgewertet. Das geschieht durch feine Knoten im Text, die ihn als Prätendenten legitimieren.¹⁵⁸ Judas sieht sich selbst als Thronfolger, und der Bruchpunkt ist der Moment, in welchem die gleiche Perzeption von Petrus selbst verinnerlicht wird.¹⁵⁹ Obwohl er das nicht bewusst akzeptieren kann, stellen sich seine Emotionen gegen seinen Intellekt, und er sieht, dass Judas tatsächlich so mächtig und kräftig ist, um Jesus zu beerben. Dann entdeckt Judas sein eigenes Vorhaben: Er hat Jesus verraten, aber so, dass er absichtlich den falschen, unschuldigen Mann beschuldigt hat. Somit öffnet er den Raum für dessen Verurteilung und spätere Auferstehung. Nachdem er dieses Ziel erreicht hat, entscheidet er sich dazu, sich selbst umzubringen, wodurch er sich mit seinem Helden gleichsetzt. Sein Leben war letztendlich ein gewolltes Missverständnis: „Und alle Menschen, die guten wie die bösen, werden gleichermaßen seinem schmachvollen Andenken fluchen; und vor allen Völkern, die es gab und gibt, wird er mit seinem grausamen Schicksal einsam dastehen – Judas Ischariot, der Verräter.“ (Ebd., 85) Wieder einmal steht Judas als jemand da, der für eine Selbstopferung bereit ist, um höhere Ziele zu erreichen. An dieser Stelle ist eine raffinierte Version von „ad maiorem Dei gloriam“ zu betrachten, die den Sohn Gottes definitiv und abschließend rehabilitiert. Eine solche Aktion dient dazu, ihn von allen Schwächen und Schulden reinzuwaschen und in der unangefochtenen Aura des Heiligtums erscheinen zu lassen. Dafür ist zwar das Opfer Judas groß, aber berechtigt. Diese Aktion verstärkt die Position Jesu, sodass er in neuem Licht erscheint – in einem Licht, das für eine ewige Ausstrahlung vorgesehen ist.

¹⁵⁸ „Ruhig und kalt betrachtet Ischariot den Toten, läßt den Blick eine Weile auf der Wange ruhen, auf die er erst gestern den Abschiedskuß gedrückt hat, und geht langsam fort. Jetzt gehört alle Zeit ihm, und so tritt er fest auf, als Sieger, als Herrscher, als einer, der unendlich und froh allein ist in dieser Welt.“ (Ebd., 74)

¹⁵⁹ „Petrus, der spürte, daß Judas jemand war, der befehlen durfte.“ (Ebd., 82) Etwas später sagte er nach einer Aufforderung Judas: „Ich! Ich gehe mit dir!“ (Ebd., 83) Petrus ist bereit, Judas zu Jesus zu folgen. Das ist ein Zeichen, dass er ihn als Messias anerkennen wird.

Der innere Monolog Judas

Der Roman *Izlazak* von Radomir Konstantinović¹⁶⁰ ist im Modus der Poetik des Spätmodernismus verfasst (oder der Neoavantgarde, wie diese Ausrichtung in der jugoslawischen Literatur- und Kulturwissenschaft üblicherweise bezeichnet wird) und durch die Erzähltechnik des „stream of consciousness“ gekennzeichnet, die Konstantinović eindeutig von Samuel Beckett¹⁶¹ übernahm. Schon in seinem ersten Roman *Daj nam danas* (*Gib uns heute*, 1954) seziert er aus der inneren Perspektive das Gewissen eines ethnischen Deutschen, der an der Erschießung von Geiseln beteiligt war. Sein zweiter Roman, *Mišolovka* (*Mausefalle*, 1956), handelt von einem besiegten Boxer, der während einem Knock-out sein Leben Revue passieren lässt. Der dritte Roman, *Čisti i prljavi* (*Die Reinen und die Schmutzigen*, 1958), berichtet über Kinder, die mit illegalen konspirativen Tätigkeiten während des Zweiten Weltkrieges gegen die deutsche Okkupation kämpfen und dabei nicht nur mit der Besatzungsmacht, sondern auch mit ihren opportunistischen Eltern in Konflikt geraten. Auch ihre Gedanken werden in freier Bewusstseinsströmung dargestellt. In diesem Sinne ist *Izlazak*¹⁶² auf den ersten Blick nichts Neues im Opus des Autors. Und doch bietet dieser Roman eine Erweiterung der Perspektive, die in vorherigen Werken Konstantinovićs nicht in diesem Maße vorhanden war.

Natürlich ist diese Neuerung mit der Themenwahl verbunden. Während die vorherigen Texte meist von Ereignissen aus der jüngeren Vergangenheit oder aus der aktuellen Gegenwart handeln, kehrt *Izlazak* zu mythischen Zeiten zurück. Konstantinović stößt dabei auf eine wesentliche Schwierigkeit:

¹⁶⁰ Radomir Konstantinović (1928–2011) war eine umstrittene Figur der serbischen Literatur. Er begann seine schriftstellerische Karriere als Nachfolger der Zwischenkriegs-avantgarde, um sich später immer mehr von der Literatur zu entfernen und sich auf die Philosophie zu konzentrieren. Sein wichtigstes Werk aus dieser Phase ist *Filosofija palanke* (ungefähr: *Philosophie der Provinz*) von 1969. Dieses Buch gilt bis heute als Demarkationslinie zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus in der serbischen Kultur, oder gar in der serbischen Gesellschaft. Seine polemischen Thesen über die Provinzialität der gesamten serbischen Kultur sind auch mehr als 50 Jahre nach dem Erscheinen des Buches der Grund für die vehemente Ablehnung seines gesamten Werkes, das die Kritiker als einen Ausdruck des serbischen Selbsthasses brandmarken. Somit spaltet *Filosofija palanke* auch heute noch die serbische intellektuelle Szene.

¹⁶¹ Die Beziehung zwischen Konstantinović und Beckett ist weitreichend. Die beiden Schriftsteller kannten sich persönlich. Ihre Freundschaft begann im Jahre 1957, als sie sich in Paris getroffen haben, und dauerte bis zum Tode Becketts. Die literarische Nähe ist unzertrennbar von der privaten, die in der Edition der Korrespondenz der beiden Autoren festgehalten, die unter den Namen *Beket, prijatelj* (*Beckett, der Freund*, 2000) erschien.

¹⁶² Eine ausführliche Geschichte der Entstehung des Romans ist in Cvetićanin (2017, 262ff.) zu finden.

Während die Bewusstsein der Figuren aus früheren Romanen als fiktionalisiert zu betrachten sind, handelt *Izlazak* vom Apostel Judas – eine Figur, die nicht nur in religiöser Hinsicht, sondern auch historisch und kulturell durch Mythen und Legenden determiniert ist.¹⁶³ Diese Figur zu fiktionalisieren bedeutet eine Arbeit am Mythos, die zwangsläufig zu diversen Umschreibungen führt, ja aus ihnen hervorgehen muss. Um genau diese Überarbeitungen geht es in dem Roman, wobei Konstantinović diese Umschreibungen sowohl thematisch als auch erzähltechnisch realisiert. Auf der thematischen Ebene behandelt er zwar weiterhin die Geschichte um den Aufstieg und die Kreuzigung Jesu, doch ändert er sie insoweit, als dass er Judas dabei in den Mittelpunkt rückt. Dies entspricht Konstantinovićs vorher erwähnten und kurz analysierten Strategie, die auf eine Neuinterpretation der kanonisierten Texte abzielt. Im Ansatz wesentlich komplexer ist Konstantinovićs Intervention in die narrative Struktur des Originals. So betrifft die erste Änderung die Chronologie des Textes: *Izlazak* ist analeptisch konstruiert. Die Geschichte setzt *in medias res* ein, und ähnelt damit den anderen hier schon behandelten Vorlagen. Die Leserin weiß somit nicht, was bislang passiert ist oder was passieren soll. Der Ich-Erzähler antizipiert die zukünftige Kreuzigung Jesus dadurch, dass er eine Reihe schon vollzogener Kreuzigungen darstellt. Die Figur des Messias selbst ist jedoch noch nicht in Erscheinung getreten; die Leserin weiß am Anfang des Romans nicht von der Existenz dieser Figur. Doch Judas' wirre Gedanken deuten bereits seine Verrücktheit und den nahen Tod an. Die Geschichte, die sich dann im Laufe des Romans entwickelt, dient der Rekonstruktion dessen, was vorher geschehen ist: dem Verrat. Aber auch die Geschichte des Verrats ist nicht chronologisch aufgebaut, sie *kann* vielmehr gar nicht chronologisch erzählt werden. Der Grund dafür liegt in der Erzähltechnik, die von narrativer Willkürlichkeit geprägt ist: So gehorcht der freie Strom der Gedanken im inneren Monolog einer zufälligen Aneinanderreihung von Ereignissen. Dabei entsteht eine Erzählsituation, die nach Erklärungen sucht, die sich außerhalb des Dargestellten befinden. Es kommt zu einem intertextuellen Dialog zwischen den Prätexten (den Evangelien) und dem Posttext (*Izlazak*), womit nicht nur thematisch, sondern auch erzähltechnisch eine Umdeutung glaubhaft gemacht werden soll.

Das geschieht durch eine Überführung der Evangelien in den Raum des gegenwärtigen Textes. Die erzählerischen Mittel des Spätmodernismus weichen indes von den traditionellen stark ab. Die daraus entstehende Frage

¹⁶³ Der Roman arbeitet grundsätzlich mit dem Neuen Testament. Aber es ist unmöglich zu übersehen, dass der Titel klare alttestamentarische Allusionen hervorruft. In diesem Sinne ist auch seine Gesamtheit zumindest teilweise als eine Auseinandersetzung mit der kompletten biblischen Vorlage zu interpretieren. Trotzdem ist klar, dass das Buch Exodus eine untergeordnete Rolle in der Konstruktion von *Izlazak* spielt.

lautet: Was bedeutet der Text des Evangeliums für eine Rezipientin, die ihn im sozialistischen Jugoslawien der 1960er-Jahre liest? Kann eine Umdeutung nur textuelle oder literarische Werte vermitteln oder auch etwas, was im Bereich des Politischen verortet werden kann? Und weiter: Ist die Bearbeitung eines eminent religiösen Themas in einer strikt atheistischen Gesellschaft eine Provokation, und – sofern dies der Fall ist – an wen richtet sie sich? An die kommunistische Obrigkeit, die durch die Übernahme der Religion als Trägerin literarischer Werte herausgefordert wird? Oder ist diese Herausforderung eigentlich eine, die auf die definitive Abschaffung von religiösen Werten abzielt? Wenn man den biographischen Hintergrund Konstantinovičs berücksichtigt, seine starke Verwurzelung in der Tradition der linksgerichteten Avantgarde, dann liegt die zweite Deutung nahe. Wenn man aber berücksichtigt, dass ein Text, bewusst oder unbewusst, gegen seine eigenen Postulate wirken kann, dann kann man auch diesen Roman in einem geänderten Deutungsmuster lesen.

Der Text beginnt folgendermaßen: „Ovo govorim ja, Juda. Ko ima uši neka sluša. / Svršeno je sa mnom. On urliče na krstu. Drži se gore nego što sam mislio.“¹⁶⁴ (Konstantinović 1960, 5) Hier findet sich eine Analepse. Jesus ist schon gekreuzigt, Judas steht unter dem Kreuz und kommentiert, was er sieht, wobei sein Kommentar keineswegs freundlich ist. Er stellt Jesus als jemanden dar, der leidet, sein Leid aber auch zur Schau stellt.¹⁶⁵ Doch dies ist nur die Ausgangsposition, die gleich wieder verlassen wird. Judas' Beobachtungen werden durch eine Darstellung von inneren Gedanken und äußeren Ereignissen abgelöst, die mit dem Tod Jesu wenig zu tun haben. Die Relationen, die hergestellt werden, ergeben sich einerseits aufgrund von Parallelen zwischen Handlungen und andererseits von symbolischen Symmetrien. Das Symbolische entfaltet sich auf mehreren Ebenen des Erzähltextes, die sowohl selbstständig wirken als auch Beziehungen zu früheren Romanen von Konstantinović herstellen. In diesem zweiten Bereich erscheinen die Topoi von Wand, Meer, Erde und Sand. Im ersten hingegen geht es vor allem um Tiere: Hunde, Fische, Maultiere, Esel, Eidechsen oder Grillen. Beide Bereiche entspringen einer Konstante von Konstantinovičs Poetik – der Wie-

¹⁶⁴ „Das sage ich, Judas. Wer Ohren hat, der höre. / Mit mir ist es zu Ende. Er schreit am Kreuz. Es geht ihm schlechter, als ich dachte.“

¹⁶⁵ Von der Unzuverlässigkeit der Figur des Judas zeugt am besten die Korrektur dieser Ausgangsposition. Judas entlarvt sich selbst als Lügner, wenn er später im Text das Folgende behauptet: „Priznajem, najzad: sve do ovog časa lagao sam da urla tamo na krstu. Nije zaurao. Nije kriknuo. Nijednom čak nije ni zajecao. Prokletnik. Moj lepi, prokleti mladić.“ (Konstantinović 1960, 167) [Ich gebe es endlich zu: Bis zu diesem Moment habe ich gelogen, dass er dort am Kreuz geschrien habe. Er hat nicht geschrien. Er hat keinen Laut von sich gegeben. Nicht ein einziges Mal hat er auch nur gewimmert. Der Verdammte. Mein schöner, verdammter Jüngling.]

derholung.¹⁶⁶ Die um die angedeuteten Zustände konzentrierten Ereignisse, so sparsam sie auch sein mögen, wiederholen sich in einem vorhersehbaren Rhythmus.

Im Roman *Izlazak* sind sowohl der Raum als auch die Zeit schwer rekonstruierbar. Es fehlen eindeutige Koordinaten, die die räumliche und zeitliche Entwicklung der Handlung abstecken. Die einzigen Anhaltspunkte sind Jerusalem als Ort der Handlung und wenige historisch oder kulturell, durch Legenden oder Mythen eruierbare Ereignisse, die dort um die Jahrtausendwende stattgefunden haben. Obgleich die Evangelien eine veritable Quelle für die Rekonstruktion der Epoche wären, sind sie für den Erzähler des Romans, wenn überhaupt, nur zweitrangig. Er thematisiert vielmehr eine seltsame Ereignislosigkeit: „Ali kako se nije ništa dogodilo, jer ne događa se ništa, ništa: kako da vam to utuvim u glavu, vi budale; oni su počeli da se smeju, i sada su se otimali između sebe ko će da je udari, kao što su se onda otimali zbog mene.“¹⁶⁷ (Konstantinović 1960, 222f.) Diese Erzählstrategie lässt sich auf eine Formel bringen: Inmitten dichter Ereignishaftigkeit erzeugt der Erzähler komplette Ereignislosigkeit. Dieses Paradox schreibt sich in die Erzählstruktur selbst mit ein. Die Evangelien sind, narratologisch betrachtet, ein auf zwei Säulen aufgebauter Text. Einerseits sind sie eine rhetorisch überzeugende, teilweise poetisch verfasste Darstellung der Lehre Jesu; andererseits aber folgen sie einem verwobenen Narrativ, das die Linearität des Erzählens, seine spezifische Dynamik und Chronologie bis ans Äußerste treibt und keinerlei Abweichungen vom strengen Muster erlaubt. Konstantinovićs Text formiert sich in einer starken Ablehnung beider Muster. Wie oben betont, steht der „stream of consciousness“ im Mittelpunkt seiner Poetik. Diese Erzähltechnik ist als subversiv in Bezug auf die Evangelien zu interpretieren. Aber das reicht nicht aus, um eine Erklärung für ihre Komplexität zu liefern.

Neben der intertextuellen Folie der Evangelien ist eine weitere wirksam, die sich nicht direkt auf einen Prätext gründet, sondern sich poetologisch öffnet, im Hinblick auf die rezente literarische Produktion. Offensichtlich handelt es sich um die französische Auslegung des Existentialismus. Der in diese Richtung weisende Topos ist der Stein,¹⁶⁸ den man direkt in Verbindung

¹⁶⁶ Ausführlicher darüber in Beganović 2013. Alle aufgezählten Topoi sind die Achse, um die sich die sparsame Handlung des Romans *Daj nam danas* entwickelt.

¹⁶⁷ „Aber als ob nichts passiert wäre, denn es passiert ja nichts, gar nichts – wie soll ich euch das nur in den Kopf kriegen, ihr Dummköpfe; sie begannen zu lachen, und jetzt stritten sie sich darum, wer sie schlagen darf, so wie sie sich damals um mich gestritten haben.“

¹⁶⁸ Vasić Rakočević variiert das Motiv des Steins und implemetiert es im breiteren Kontext des Werks Konstantinovićs: „U Konstantinovićevom delu kamen je simbol zatvorene forme, dovršenosti i nepromenljivosti. Ujedno, kamen je reprezent materije, neposredni dodir sa svetom, koji simbolise želju za sigurnošću i smirajem, odnosno želja da se bude u stvarnosti sveta a ne duha.“ (Vasić Rakočević 2013, 144) [In Konstantinovićs Werk ist der Stein ein Symbol geschlossener Form, Vollkommenheit und

mit dem Essay *Der Mythos des Sisyphos* von Albert Camus bringen kann. Der Stein erscheint in *Izlazak* in mehreren Variationen. Die im Sinne von Camus relevante ist diejenige, die mit der Aussichtslosigkeit von Judas' Unternehmung assoziiert wird. Dazu kommt auch sein Selbstmord, der das zentrale Thema von *Der Mythos des Sisyphos* ist. Wie integriert *Izlazak* die Motive Stein und Tod? Der erste Satz von Camus' philosophischem Essay lautet: „Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord.“ (Camus 2017, 15) Demnach ist die Grundfrage der Philosophie, „ob das Leben es wert ist, gelebt zu werden oder nicht.“¹⁶⁹ (Ebd.) Camus fragt sich, warum sich die Menschen das Leben nehmen, und gibt sich mit herkömmlichen Antworten nicht zufrieden. Die Suche nach einem solch radikalen Ausweg muss für ihn im Absurden stattfinden. Gleichzeitig aber ist die absurde Erfahrung vom Selbstmord entfernt. (Ebd., 67)

Der Selbstmord ist, wie der Sprung, die Zustimmung, die an ihre Grenzen gelangt ist. Alles ist vollzogen, der Mensch kehrt in seine wesentliche Geschichte zurück. Er erkennt seine Zukunft, seine einzige und furchtbare Zukunft, und stürzt sich in sie hinein. Auf seine Weise löst der Selbstmord das Absurde. Er zieht es mit in den gleichen Tod. (Ebd.)

Es stellen sich zwei zentrale Fragen in Bezug auf Konstantinovičs Roman. Erstens: Wie positioniert er sich gegenüber dem Prätext? Zweitens: In welcher Beziehung stehen der Roman *Izlazak* und seine Hauptfigur Judas zu Camus' Folie? Laut Thomas Macho avanciert „Judas, der Verräter, [...] zum exemplarischen Prototyp des Suizidenten, dessen Selbstmord seine Schuld besiegelt.“ (Macho 2017, 70) Eine solche Deutung ist Camus' Konzept des Suizids vollkommen fremd. Ethik spielt in ihr keine wesentliche Rolle. Das Absurde wird befördert und gleichzeitig abgelöst. Das ist auch die Richtung, in die Konstantinovič seinen Judas führt. Er entzieht ihn der Bibel¹⁷⁰ und transkribiert ihn in eine existentialistisch geprägte Welt. Judas wird ein Suizident, der seinen Suizid ausführt, um in seine Zukunft zu kommen, seiner Gegenwart zu entkommen. Der Selbstmord wird erzähltechnisch konsequent nicht direkt dargestellt,¹⁷¹ sondern nur angedeutet – in Symbolen und Topoi.

Unveränderlichkeit. Zugleich repräsentiert der Stein die Materie als unmittelbaren Kontakt zur Welt und symbolisiert den Wunsch nach Sicherheit und Gelassenheit – beziehungsweise die Sehnsucht, in der Wirklichkeit der Welt und nicht im Geist zu existieren.]

¹⁶⁹ Thomas Macho betont polemisch im Hinblick auf Camus' These, dass es vielmehr um die Frage geht: „Ist der Suizid erlaubt oder verboten?“ (Macho 2017, 34)

¹⁷⁰ Matthäus thematisiert als einziger von den Evangelisten Judas' Selbstmord: „Da warf er die Silberstücke in den Tempel; dann ging er weg und erhängte sich.“ (Mt 27,5)

¹⁷¹ In einem postmodernen Text ist es durchaus möglich, dass der Erzähler über seinen eigenen Tod berichtet. Konstantinovič ist aber ein Spät- oder Neoavangardist, der solch eine Erzählstrategie unmöglich durchführen kann. Deshalb hat *Izlazak* ein offenes Ende.

Das Seil, das Judas überall mit sich schleppt, wird das sprichwörtliche Ding, mit dem er sich am Ende des Textes erhängen wird. Es schreibt sich in eine lange Reihe von symbolisch geprägten Bedeutungen innerhalb des Textes ein. Es dient zunächst als Halfter, an welchem der Esel geführt wird. Gleichzeitig ist es ein Mittel der Gewaltanwendung. Die Tiere werden damit geschlagen und zur Gehorsamkeit erzogen.

Das Seil wird im 35. Kapitel eingeführt: „Naučio sam s konopcem u ruci da idem. Bio je to već konopac. Našao sam ga negde, vrlo srećan. I u zahvalnosti bezmernoj. Ne bih mogao da govorim da mi neko uzme ovaj konopac. Ubio bih i upalio za ovaj konopac.“¹⁷² (Konstantinović 1960, 180f.) Die Intensität, in der diese Figur elaboriert wird, zeugt von ihrer Wichtigkeit für die Gesamtheit des Textes. Judas deutet an, dass das Seil sein wichtigstes Besitztum überhaupt ist. Dies lässt sich natürlich nicht durch dessen Funktion begründen, ein Tier zu führen. Wenn Judas bereit ist, jemanden zu töten, der ihm das Seil abnehmen würde, dann bedeutet das, dass er dem Gegenstand einen Wert beimisst, der den üblichen um ein Vielfaches übersteigt. So wird durch diese Kumulation von Topik und Symbolik ein narrativer Mehrwert erzeugt, der eine wesentliche Änderung in der Struktur des Selbstmords innerhalb des biblischen Narrativs generiert. Judas bringt sich nach Konstantinović nicht um, weil er Schuldgefühle¹⁷³ hat. Warum tut er es dann? Oder ist das offene Ende tatsächlich ein Hinweis des Erzählers, dass er selbst keine plausible Erklärung liefern kann, oder zumindest keine mit der Ökonomie des Erzähltextes konforme? Beide Antworten scheinen möglich zu sein oder schließen sich zumindest nicht gegenseitig aus. Dass sich Judas überhaupt umbringt – und damit wird die Offenheit des Endes motiviert –, weiß die Leserin des Romans nur dann, wenn sie den Prätext kennt.

¹⁷² „Ich habe gelernt, mit dem Seil in der Hand zu gehen. Es war schon ein Seil. Ich habe es irgendwo gefunden, und war sehr glücklich. Und in grenzenloser Dankbarkeit. Ich könnte nicht sprechen, wenn mir jemand dieses Seil wegnehmen würde. Ich würde töten und Feuer legen für dieses Seil.“

¹⁷³ Frank Kermode bietet eine abweichende Interpretation des Neuen Testaments und Judas' Stellung innerhalb des Textes, die in gewissem Sinne mit der existentialistischen korrespondiert: „How did Mark develop the narrative of the meal itself? When Jesus announces that one of his table companions will betray him, the Twelve are sorrowful, and each asks, 'Is it I?' Whereupon Jesus cries woe upon the traitor, though he does not name him. There follows the liturgical narrative of the bread and wine. We note that the bread, now augmented by wine, retains the connection with the original testimony; the figure of betrayal becomes one with the figure of ritual sacrifice, as if to suggest that the two are inseparable.“ (Kermode 1979, 85) Die offene Frage ist, wer geopfert wird. Ist es nur Jesus oder auch Judas? Wenn Judas auch geopfert wird, kommt es zu einer doppelten Selbstopferung zu höheren Zwecken. Dann wäre die Figur Judas aus der herkömmlichen Geschichte über den Verrat herausgezogen und in die moralische Motivation des heiligen Textes implantiert. Die kann ihrerseits recht nahtlos an das moderne Thema des Opfers anknüpfen.

Dass die Gründe seines Selbstmordes nicht moralischer Natur sind, weiß die Leserin wiederum durch die Hinweise auf Konstantinovičs Kenntnis der existentialistischen Philosophie und Camus' Essay *Der Mythos des Sisyphos*. In diesem Essay ist der absurde Mensch die zentrale Figur. Es gibt reichlich Signale, die darauf hinweisen, dass Judas ein solcher absurder Mensch sein könnte, denn er scheint vor allem als weltfremd zu sein, was nach Camus eine zentrale Eigenschaft der Absurdität ist.¹⁷⁴ Judas bewegt sich in Jerusalem und Umgebung ohne klares Ziel. Ob er Jesus tatsächlich folgt, bleibt verborgen. Erklärungen für sein Handeln liefert er nicht. Die Frage nach dem Warum existiert für ihn überhaupt nicht, oder zumindest stellt er es so dar. Er sucht keine Antworten auf Situationen, die keinen Sinn haben. Er akzeptiert sie, wie sie sind, und zwar darum, weil es nicht anders sein kann. Die Folge dieser Erzählstrategie ist, dass sich der Text einer Linearität verweigert. Eine exemplarische Szene hierfür ist jene, in welcher Judas geschlagen wird:

Tukli su me, ali nisam više pao na zemlju. Jer su me jedni držali dok su me drugi tukli, i to su bili ponovo oni, to ste bili vi, vama govorim, pleme Judino, gujin porode; tukli ste me, i ja sam opet video vaša lica, i čuo sam vaše glasove. Jesam li vas zaboravio na onoj obali? I da li se on uplašio (moj mladić) da sam vas zaboravio, pa me je zato poslao ovamo, ne zbog one životinje (da mu je dovedem za putovanje; on napred na životinji a ja za njim), nego da vas vidim koje ste životinje, i da se setim, ali bolje čak nego što sam pre ovoga, ispod gradskih zidina, mogao; jer ne verujte ako vam kažu da su me neki tukli u Jerusalimu; ovo je bilo prvi put. Pre sam gledao kako drugoga tuku, i bojao sam se, čekao sam dan kad će i na mene da dignu ruku i da me udare po licu.¹⁷⁵ (Konstantinović 1960, 118f.)

Hier wird ersichtlich, wie Judas die antizipierte und eingetretene Gewalt akzeptiert. Er redet emphatisch und richtet seine Aussagen an ein potentiellies Publikum. Dieses scheint ihm feindlich gesinnt zu sein. Er teilt die Feindseligkeit aber nicht im Ganzen mit. Seine Konzentration gilt dem Jungen, der

¹⁷⁴ „Diese Dichte und diese Fremdheit der Welt sind das Absurde.“ (Camus 2017, 26)

¹⁷⁵ Sie haben mich geschlagen, aber ich bin nicht mehr zu Boden gefallen. Denn einige hielten mich fest, während andere mich schlugen – und es waren wieder dieselben, es wart ihr, zu euch spreche ich, Stamm Judas, Natterngezücht; ihr habt mich geschlagen, und ich habe wieder eure Gesichter gesehen und eure Stimmen gehört. Habe ich euch dort am Ufer vergessen? Und hat er (mein Jüngling) sich etwa gefürchtet, dass ich euch vergessen habe, und mich deshalb hierher geschickt – nicht wegen des Tieres (dass ich es ihm bringe für die Reise; er vorne auf dem Tier, ich hinter ihm) –, sondern damit ich euch sehe, was für Tiere ihr seid, und mich erinnere, besser noch als ich es damals unter den Stadtmauern konnte. Glaubt es nicht, wenn man euch sagt, dass mich einige in Jerusalem geschlagen haben; das hier war das erste Mal. Früher habe ich zugehört, wie ein anderer geschlagen wurde, und ich hatte Angst, wartete auf den Tag, an dem sie die Hand gegen mich erheben würden, ins Gesicht.

natürlich Jesus ist. Diejenigen, die ihn schlagen, nennt er zwar das „Natterngezücht“, motiviert aber die Reise, auf die er von Jesus geschickt wurde, als eine Unternehmung, die dazu dient, die Wahrheit über jene Einwohner Jerusalems zu erlangen, die ihn geschlagen haben. Eine hohe Stufe der Absurdität ist erreicht, die Jesus miteinbezieht. Er wird als eine Figur installiert, die Handlungen verursacht, die zwar auf den ersten Blick sinnlos sind, aber dazu dienen, andere Handlungen zu provozieren, die wiederum Klarheit in die Lebenswelt bringen.

Ein zweiter thematischer Block hängt mit der Figur des Sisyphos selbst zusammen. Konstantinović wagt eine Gratwanderung, die erzähltechnisch schwer durchzuführen ist: eine Zusammenführung der griechischen und der christlich-jüdischen Mythologie, ausgeführt und gebrochen im Modus des Existentialismus. Indem Camus den antiken Helden weiterentwickelt, entfernt er ihn von der zumindest potentiellen Tragik, die in der Sinnlosigkeit seiner Arbeit steckt¹⁷⁶ und die er mit erstaunlicher Ausdauer exerziert. Er rückt ihn dadurch näher an einen zeitgenössischen Helden, dessen Situation am besten als absurd zu beschreiben ist. Für Camus ist Sisyphos auf seinem Rückweg am interessantesten. Dann ist er „felsenfrei“ und kann über sein Schicksal selbst bestimmen. „In diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verlässt und allmählich in die Schlupfwinkel der Götter entschwindet, ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als ein Fels.“ (Camus 2017, 143) Camus versucht, Sisyphos an einen Arbeiter in den Zeiten des Kapitalismus anzuschließen. Die Sinnlosigkeit und die Absurdität müssen ins Positive übersetzt und damit überwunden werden.¹⁷⁷

Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Proletarier der Götter, kennt das ganze Ausmaß seiner elenden *conditio*: über sie denkt er nach während des Abstiegs. Die Klarsichtigkeit, die Ursache seiner Qual sein sollte, vollendet zugleich seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann. (Camus 2017, 143)

Was erlaubt mir, Konstantinovićs Judas als eine Variante von Camus' Sisyphos zu betrachten? Der Selbstmord als Motiv wurde auf einer anderen Ebene der Diskussion eingeführt und berührt den antiken Helden nicht unmittelbar. Die Querverbindung entsteht aber durch die Verwendung des Steins

¹⁷⁶ Der griechische Mythos bezeichnet Sisyphos keineswegs als jemanden, der wegen Hochmut oder einer herausfordernden Stellung gegenüber den Göttern auffällt – das könnte ihn durchaus zu einem tragischen Helden machen –, sondern als eine Figur, die wegen ihrer Sünden, vor allem wegen ihrer Lügen, zurecht bestraft wurde. Deren Arbeit ist deshalb auch in ihrer Sinnlosigkeit durchaus verständlich: als Rache für das unangemessene Verhalten.

¹⁷⁷ Wie das zu erreichen ist, erklärt er in seinem späteren Buch *Der Mensch in der Revolte* (1951).

in verschiedenen Modifikationen. Diese werden erzähltechnisch auf diversen Ebenen des Textes abgebildet, vom Einfachsten zum Kompliziertesten.

In dem Moment, in dem Judas sich entscheidet, Jesus zu folgen, liegt er mit ihm zusammen auf einem Stein und sagt:

Hoću s tobom, rekao sam i ne znam, zaista, da li sam još jednom pozeleo da uzmem njegovu ruku niti šta bih radio s tom rukom, jer kad se njegova ruka opet ukazala (Judo, ti, Judo. Judo ponavljao mi je stalno) bila je već nad kamenom. Onim koji ja maločas nisam našao. A kroz jedan samo trenutak njegovi prsti držali su taj kamen.¹⁷⁸ (Konstantinović 1960, 81)

Das Teilen des Steines, auf dem sie sich gemeinsam ausruhen, stiftet eine Verbundenheit zwischen Lehrer und Schüler. Diese ist jedoch nicht bedingungslos: Denn Judas zweifelt immer wieder an den Fähigkeiten des Messias, seine Jünger richtig zu führen, ihnen den einzig richtigen Weg zu zeigen. Weiter wird die Thematik des Steins mit biblischen Konnotationen aufgeladen. Der Stein wird zu einem Objekt der Gewalt, den man auf andere werfen kann. Die implizierte Steinigung wird in einem langen Monolog erklärt, in dem Judas sich fragt, welche Funktion das Werfen tatsächlich hat. Dadurch wird die Bedeutung des Steins im Kontext der Handlung zugleich erweitert. Er erzeugt zahlreiche Assoziationen, die darauf hinweisen, in welchen Formen der Gegenstand modifiziert werden kann – sowohl materiell als auch abstrakt-kulturell. Die mögliche oder vollstreckte Steinigung ist die erste. Sie ist eine Strafe und bildet die Schicht der Grausamkeit im Roman. Wenn ich aber die abstrakt-kulturelle Schicht des Romans betone, so meine ich damit, dass er in einen produktiven Dialog mit anderen Texten tritt, nicht nur mit dem Neuen Testament.

Ich muss noch einmal zu Camus zurückkehren. In seiner Suche nach dem passenden Stein erweist sich Judas als ein biblischer Sisyphos camusscher Prägung. Ein eindringliches Zitat bekräftigt diese These zusätzlich:

Jer prvo treba kamen da se podigne sa zemlje, iz prašine, pa da se rodi ta nada, koja otvori usta izbezumljenom, ali ne za reč, naravno, nego samo za neko krkljanje. Da nije kamena, gle, zar bi bilo nade? I svakog čuda, za koje znamo i za koje još nismo saznali, a koje tek počinje od kamena, od ruke koja se diže sa kamenom? Mnogo moramo da budemo, evo, zahvalni kamenju, i treba kamen da vidimo u početku svakog početka, i u kamen da gledamo, pred njim, zahvalni, na kolena da padnemo, da ga slavimo, kamenu da služimo i da

¹⁷⁸ „Ich will mit dir, sagte ich, und ich weiß wirklich nicht, ob ich mir noch einmal gewünscht habe, seine Hand zu ergreifen, noch was ich mit dieser Hand hätte anfangen sollen, denn als seine Hand wiederauftauchte (Judas, du, Judas. Judas, wiederholte er ständig), war sie bereits über dem Stein. Dem, den ich eben nicht gefunden hatte. Und nur einen Moment später hielten seine Finger diesen Stein.“

prinesemo žrtve, ako već slavimo nadu i čuda: bez kamena ne znam šta bismo bili, ali znam šta jesmo; dakle jaoj meni.¹⁷⁹ (Konstantinović 1960, 82)

Es entsteht eine unheimliche und kaum erträgliche Erzähldichte. Das Wort „Stein“ wird elfmal wiederholt. Die Erscheinung des Steins beginnt mit der Modifikation zu einem Objekt, mit dem die Steinigung exekutiert wird. Sofort danach steigert sich der Stein zu einem symbolischen Ausdruck der Hoffnung, um sich dann in einen Stein der Erkenntnis zu verwandeln. Nur mit ihm gelangt man zur Erkenntnis, deshalb ist er als Anfang jeden Anfangs zu sehen; er soll sich in ein Idol verwandeln, dem man dienen soll, dem man Opfer bringen soll. Judas beendet sein Lament mit dem Schrei „jaoj“, der eindeutig zeigt, wie gespalten der Mensch durch diese Erfahrung zwischen Verletzung und Erlösung sein kann.

Damit gelangt Judas aber nicht zu einem Ende seiner Überlegungen. Der Stein lässt auch die Assoziation mit einem Felsen zu. In dieser Hinsicht wird Judas' Auslegung der Situation (falls von einer Situation überhaupt die Rede sein kann) auf zweifache Weise determiniert: Einerseits steht die biblische Hermeneutik und die mit ihr verbundene Figur des Petrus, andererseits, weniger klar und deshalb einer zusätzlichen Interpretation bedürftig, erscheint der Fels kombiniert mit dem Stein als eine Übertragung der antiken Mythologie in das Heilige Land, gelesen aber durch das Prisma des französischen Existentialismus. In diesem Schlüssel enträtselt können tatsächlich zwei radikal entfernte Konzeptionen der Lebenswelt zumindest teilweise harmonieren. Dadurch wird auch ein neuer semantischer Wert generiert, der die beiden früheren Mythen- oder Legendenstrukturen modifiziert, indem er sie säkularisiert. Um ein Held zu sein, wenn auch ein negativer, muss Judas zu einer säkularen Person avancieren. In diesem Akt des Erzählens wird er desakralisiert. Obwohl er im biblischen Narrativ und noch viel mehr in den späteren Auslegungen eine negative Rolle spielt, ist er nichtsdestotrotz ein wesentlicher Teil, eine Folie, auf welcher die unbegrenzte Güte Jesu in vollem Licht erscheint. In *Izlazak* wird er allerdings aus dem biblischen Kontext gerissen und zu einem Teil eines offenen, nicht an vorgegebene kulturelle oder textuelle Bedingungen gebundenen Konstrukts.

¹⁷⁹ „Zuerst muss man einen Stein vom Boden aufheben, aus dem Staub, damit jene Hoffnung geboren wird, die einem Verstorbenen den Mund öffnet – aber nicht für ein Wort, natürlich, sondern nur für ein heiseres Krächzen. Gäbe es denn Hoffnung, sieh nur, wenn es keinen Stein gäbe? Und jedes Wunder, das wir kennen und das wir noch nicht erkannt haben, beginnt doch gerade erst mit dem Stein, mit der Hand, die sich mit dem Stein erhebt? Wir müssen also sehr dankbar sein – dem Stein –, und wir sollten den Stein am Anfang eines jeden Anfangs sehen, in den Stein blicken, vor ihm niederknien, dankbar, ihn preisen, dem Stein dienen und ihm Opfer darbringen, wenn wir schon Hoffnung und Wunder feiern: Ohne den Stein wüsste ich nicht, was wir wären, aber ich weiß, was wir sind – also, wehe mir.“

Judas ist also derjenige, der versucht, in seinen Reisen durch das Heilige Land einen Stein zu finden; er ist derjenige, der einen unsichtbaren Felsen¹⁸⁰ vor sich herschiebt. Wenn Camus seinen absurden Menschen als modernen Sisyphos absteckt, macht er das so:

Der absurde Mensch sagt ja, und seine Anstrengung hört nicht mehr auf. Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er unheilvoll und verachtenswert findet. Darüber hinaus weiß er sich als Herr seiner Tage. In diesem besonderen Augenblick, in dem der Mensch sich seinem Leben zuwendet, betrachtet Sisyphos, der zu seinem Stein zurückkehrt, die Reihe unzusammenhängender Handlungen, die sein Schicksal werden, als von ihm geschaffen, vereint unter dem Blick seiner Erinnerungen und bald besiegelt durch den Tod. Derart überzeugt vom ganz und gar menschlichen Ursprung alles Menschlichen, ein Blinder, der sehen möchte und weiß, dass die Nacht kein Ende hat, ist er immer unterwegs. Noch rollt der Stein. (Camus 2017, 145)

In diesem eindrucksvollen Bild werden auch die Eigenschaften von Konstantinovičs Judasfigur komprimiert: Er ist als Wanderer durch „das übergeordnete Schicksal“ bestimmt. Er ist einer, der seinen Stein wie sein persönliches Schicksal mit sich trägt bzw. vor sich schiebt,¹⁸¹ und ist bereit, diese Tätigkeit bis zu seinem Tode auszuführen, ohne die Konsequenzen zu beachten. Weil dieser als freiwillig erscheint, kann er die Freiheit über sich und über die Umgebung aufrechterhalten und bleibt so „Herr seiner Tage“. Somit scheint der „Camus-Komplex“ in *Izlazak* erfüllt. Judas wird zum existentialistischen Helden, der sich mit Sisyphos in einer Figur des absurden Menschen vereinigt. Er treibt sein Unwesen in der Umgebung und wird gleichzeitig einer, der vom Unwesen der anderen getragen ist. Eine Figur, die nicht über sich bestimmen kann, aber gerade durch dieses Nicht-Bestimmen die Freiheiten erlangt, die für andere, Jesus einschließlic, unerreichbar bleiben. Hier schließt sich der Kreis: Für das Erreichen seiner Freiheit muss Judas einen Preis zahlen.

¹⁸⁰ Das Paradox wird im gleichen Erzählmodus exerziert, wie das vorher analysierte Phänomen des nicht dargestellten, sondern nur angedeuteten Selbstmordes. Der Felsen als solcher ist in dem mit Sisyphos verbundenen Sinnkonstrukt nicht vorhanden. Nur die Kenntnisse über die existentialistische Auslegung des Mythos ermöglichen die Erschaffung einer Assoziationskette, die eine solche Interpretation legitimiert.

¹⁸¹ Cf. die folgende Szene: „Kamen je bio velik i težak. Jedva sam ga podigao sa zemlje. Uprtio sam taj kamen i nosio sam ga, a ovo je, mislim, trajalo dugo. Sa kamenom ispod trbuha, u obe ruke, prošao sam pored njega (Jesus – D.B.) na životinji, i nisam smeo da ga pogledam.“ (Konstantinović 1960, 203) [Der Stein war groß und schwer. Ich konnte ihn kaum vom Boden aufheben. Ich lud diesen Stein auf mich und trug ihn, und das, glaube ich, dauerte lange. Mit dem Stein unter dem Bauch, in beiden Händen, ging ich an ihm (Jesus – D.B.) auf dem Tier vorbei, und ich wagte nicht, ihn anzusehen.]

Dieser ist der höchste, der einem menschlichen Wesen abverlangt werden kann – der Tod. Da dieser auch noch freiwillig ist, wird Judas eine fast religiöse Erfahrung erleben. Ob sie als Epiphanie beschrieben werden kann, bleibt fraglich. Jedenfalls ist sie mit Leiden, Marter und Qualen verbunden, was sie alles andere als angenehm macht.¹⁸² Trotzdem bleibt er in dieser neuen irdischen Erscheinung eine Figur, die das Tragische zusammen mit dem Absurden auf sich geladen hat. In diesem Sinne ist Konstantinović seiner Strategie der Neuinterpretation kanonischer Texte treu geblieben. Sie zudem mit zeitgenössischen Texten zu bereichern ist noch eine zusätzliche literarische Leistung, die den Roman als Bestandteil der kreativen jugoslawischen 1960-er Jahre ausweist.

Der Selbstmord ist das zentrale *Ereignis* von *Izlazak*, obwohl er verschwiegen und erzählerisch nicht zu Ende geführt, das heißt im Erzähltext realisiert wird. Sein zentraler *Affekt* ist Ekel. Es ist nicht schwer festzustellen, dass Konstantinović sich an den zweiten Schlüsseltext des französischen Existentialismus – Sartres Roman *Der Ekel* (*La Nausée*, 1938) – bindet. Dem biblischen Intertext wird ein anders angelegter entgegengesetzt. Der Erzähler von *Izlazak* ist weitgehend durch seinen Ekel gegen die Umgebung definiert und determiniert. Judas ist vom Leben angeekelt; zugleich wird die Lebenswelt als ein Ort des Ekels *par excellence* dargestellt. Diese zwei Positionen innerhalb der Person des Erzählers kollidieren im Verlauf des gesamten Narrativs miteinander. Sie stellen auch die Achse dar, um welche sich diese Person formiert und gleichzeitig selber abbaut. So wird in ihr eine Instabilität geschaffen,

¹⁸² In dem langen 58. Kapitel wird beschrieben, wie Judas von Soldaten gemartert wird. Sie wollen ihn zwingen, zu verraten, wo Jesus sich befindet. Zunächst weigert er sich, aber am Ende des Kapitels lässt er sich auf Verhandlungen ein und verrät letztendlich Jesus – für 30 Silberlinge. Weshalb die Tortur? Das bleibt in der absurden Welt des Erzähltextes ungeklärt: „Šta trpe leđa zbog jezika. Šta trpe mošnice. Uši. Ono jedno moje oko. Levo ili desno. Ne znam. Jedan je hteo da mi ga iščupa. Taj ima jaku utrobu: nije uzeo nož, nego je pružio prst. Nokat mu je bio veliki i crn. To se može noktom. Zatvorio sam oko. Ovome nisu to dali. Odjednom su se uplašili za moje oko. Vukli su me zato za jezik, kao da hoće da ga iščupaju. Boleo me je jezik. Mrzeo sam ga što me boli. Sve je ovo bilo zbog jezika, pa vam zato kažem: gore je kad vas obese naglavačke nego kao sve raspete na brdu. Raspetima ne čupaju jezik.“ (Konstantinović 1960, 284) [Was der Rücken wegen der Zunge ertragen muss. Was die Hoden ertragen. Die Ohren. Mein eines Auge. Das linke oder das rechte – ich weiß nicht. Einer wollte es mir herausreißen. Der hat einen starken Magen: Er nahm kein Messer, sondern streckte den Finger aus. Sein Fingernagel war groß und schwarz. Das kann man mit dem Nagel machen. Ich schloss das Auge. Diesem hier haben sie es nicht erlaubt. Plötzlich bekamen sie Angst um mein Auge. Stattdessen zogen sie an meiner Zunge, als wollten sie sie herausreißen. Meine Zunge tat weh. Ich hasste sie dafür, dass sie wehtat. Das alles war wegen der Zunge, deshalb sage ich euch: Es ist schlimmer, wenn man euch kopfüber aufhängt, als wenn ihr wie alle Gekreuzigten auf dem Hügel hängt. Den Gekreuzigten reißen sie die Zunge nicht heraus.]

die psychologisch und erzähltechnisch wirkt. Die Figur Judas besitzt keine Stabilität, die Erzählung selbst genauso wenig. Es wird eine paradigmatisch existentialistische Situation geschaffen. Die Unsicherheit der einzelnen Person in der Welt wird auf die Unsicherheit des Textes projiziert, der über diese Person berichtet. Jetzt wird auch klar, warum diese Person nur Judas und nicht Jesus sein kann.

Winfried Menninghaus interpretiert Sartres Roman als einen Text, der in mehrfacher Hinsicht mit Grenzerfahrungen der Existenz verbundenen ist. Auch die Biographie des Autors spielt für ihn eine wichtige Rolle in der Entwicklung und dem Erleben dieses Affektes. „Denn es steht ja im Ekel nichts weniger auf dem Spiel als die physische oder auch moralische Integrität dessen, der ihn fühlt. Auf dieser selbstreferentiellen Implikation allen Ekels beruht auch Sartres Identifikation von *Nausée* und intensiver Wahrnehmung der eigenen Existenz.“ (Menninghaus 2002, 506) Laut Menninghaus überblendet Sartre in seiner Konzeption drei Formen des Daseins (*nausée*, *dégoût*, *ennui*):

Die Dynamik dieser Überblendung besteht nicht zuletzt in der völligen Umwertung der klassischen *ennui*-Auslöser. Zufälligkeit, Sinnlosigkeit und leere Faktizität hören auf, ein Grund melancholischer Verzweiflung zu sein. Sie schlagen um in durchaus positive Kategorien, die gerade in ihrem Bruch mit falschen Sinnangeboten und Legitimationen der ‚Absurdität‘ des Daseins gerecht werden. Diese ‚Absurdität‘ ist kein Mangel, sondern ein ‚être de trop‘, ein Überflüssig- und Zuvielsein, gemessen an jeder Logik sinnhafter Begründung. So mutiert die ‚Nausée‘ an sich selbst in eine eigentümliche Ekstase der Existenzerfahrung. (Menninghaus 2002, 508)

Welche Verwendung findet diese von Sartre entwickelte und von Menninghaus interpretierte Erzählstrategie in *Izlazak*? Es scheint, als sei sie auf der gleichen Grundlage wie diejenige aufgebaut, die Camus‘ Intertext betrifft.

Judas‘ Ekel hat keine Komponente von *ennui* in sich. Er ist weder melancholisch, noch hegt er eine Abneigung gegenüber der Lebenswelt, die aus einer undefinierbaren Unzufriedenheit mit seiner eigenen Position zu erklären wäre. Bei ihm handelt es sich ausschließlich um *dégoût* und *nausée*, wobei der zweite Begriff als Oberbegriff funktioniert. Das physische Unbehagen – Ekel gegenüber dem Körperlichen – wird durch ein diffuses, existentialistisches ergänzt, das keinen festen Punkt im Physischen hat und sich stattdessen im Psychologischen ansiedelt. Beide Komponenten wirken symmetrisch und bestimmen dadurch die allgemeine Affektkonstellation des Erzähltextes. Der Affekt des Ekels erscheint relativ spät im Roman, aber – oder vielleicht eben deshalb – an einer prominenten Stelle: Es handelt sich um die gemeinsame Ankunft von Jesus und Judas in Jerusalem. Der Angeekelte ist Jesus selbst, der Judas physische Erscheinung unerträglich findet: „Sa gađenjem je pogle-

dao moje haljine.“¹⁸³ (Konstantinović 1960, 188) Aber auch Judas ruft sich seinen vorausgegangenen Ekel in Erinnerung: „I zar se ni ja nisam u Jerusalimu dovoljno gadio od tela raspetih?“¹⁸⁴ (Ebd.) Das ist eindeutig *dégoût*. Die Protagonisten sind angeekelt von der Hässlichkeit der präsenten Körper: Jesus von Judas' schmutziger Nacktheit,¹⁸⁵ Judas von den gemarterten Körpern der Gekreuzigten. Der vorherrschende Sinneseindruck ist das Optische. Etwas, das sichtbar wird, wird zum Objekt des Ekels. Der Geruch- und Tastsinn sind vorläufig außer Acht gelassen.

Als Jesus und Judas ihren Weg fortsetzen, treffen sie auf „Krüppel“, wie Judas sie nennt. Während Jesus sie, auf dem Esel sitzend, ignoriert, entwickelt Judas beim bloßen Anblick der „Krüppel“ den Affekt des Ekels. Er zieht ihn sogar aus eigenen Erinnerungen: „Jer gađenje mi je i na samo sećanje.“¹⁸⁶ (Ebd., 214) Der Ekel, der sich aus der Vergangenheit erhebt, zwingt ihn zur Gewalt gegenüber den „Krüppeln“: „Hteo sam da ih udarim konopcem. Priznajem: nije mi to prvi put. Odavno sam želeo da bijem bogalje. Ove nakaze među nama. Konopcem po licu. Kamenom. Ili motkom. Govnavom motkom.“¹⁸⁷ (Ebd.) Judas' unchristliche Reaktion war, aus dem Kontext gelesen, zu erwarten. Desto seltsamer erscheint aber die unchristliche Reaktion von Jesus selbst. Ist er auch angeekelt? Im Text selbst gibt es keine Hinweise, die diese These bekräftigen würden. Jesus bleibt auch in dieser Szene fast ein Unbeteiligter, der sich als erhaben und von der Welt entgrenzt zeigt.

Die Darstellung des Ekels in *Izlazak* kulminiert in dem bereits in anderem Kontext erwähnten 58. Kapitel, in dem die Konstellation des Verrats thematisiert wird. Der gequälte Judas führt die anderen, bisher vernachlässigten Sinne in die Szene ein, vor allem den Geruchs- und Tastsinn.¹⁸⁸ Es ist wichtig, dass

¹⁸³ „Mit Ekel betrachtete er meine Kleider.“

¹⁸⁴ „Und habe nicht einmal ich mich in Jerusalem genug vor den Leibern der Gekreuzigten geekelt?“

¹⁸⁵ Später im Monolog korrigiert Judas die Meinung seinen auf Jesus bezogenen Ekel. Er denkt, dass es sich dabei vielleicht um Mitleid gehandelt haben könnte: „Ali ušao sam u vodu i sad sve mislim da ono nije bilo gađenje nego samilost koja nas uvek tera da okupamo tela mrtvaca, iako sam ja sad morao da budem kao neki mrtvac koji sam sebe kupa i priprema.“ (Ebd.) [Aber ich bin ins Wasser gegangen, und jetzt denke ich die ganze Zeit, dass es vielleicht kein Ekel war, sondern Mitgefühl – dieses Mitgefühl, das uns immer dazu drängt, die Körper der Toten zu waschen, obwohl ich jetzt wie ein Toter war, der sich selbst wäscht und vorbereitet.] Interessant ist, wie Judas sich selbst in diesem Kontext als einen Toten betrachtet. Es handelt sich wohl um eine Antizipation.

¹⁸⁶ „Denn selbst die bloße Erinnerung ekelt mich an.“

¹⁸⁷ „Ich wollte sie mit einem Seil schlagen. Ich gebe zu: Es ist nicht das erste Mal. Schon lange habe ich den Wunsch, Krüppel zu verprügeln. Diese Missgestalten unter uns. Mit dem Seil ins Gesicht. Mit einem Stein. Oder mit einem Stock. Mit einem scheißverschmierten Stock.“

¹⁸⁸ Nach Miller sind gerade diese zwei Sinne maßgeblich an der Erzeugung des Ekels beteiligt. „If we tend to associate with disgust-eliciting things, however, we find that attributes of taste figure no more saliently than those of smell or touch.“ (1997, 60)

Judas den Affekt des Ekels auf sich selbst projiziert. Er selbst wird zum Objekt des Ekels und dadurch zum existentialistischen Helden, der sich auf der gleichen Ebene wie Sartres Roquentin befindet. So ekelt sich Judas vor sich selbst:

Osetio sam onaj zadah koji se širio oko mene. Već sam i ja zaudarao. Tako vam je to. Dok su me tukli ja sam se ispoganio. (Oprostite.) Izmokrio sam se. Na zemlju. Na svoj trbuh. (Oprostite.) Gde je zemlja tu je moj trbuh.

Dvanaest srebrnika za ovaj smrad u kojem crkavam.¹⁸⁹ (Konstantinović 1960, 292f.)

Judas' Geschichte nähert sich damit dem Ende. Aber mit ihm zusammen endende Interpretation griffe eindeutig zu kurz. Es gibt noch eine Komponente, die zu berücksichtigen ist: Sie bezieht sich auf etliche Schlüsselstellen im Roman, die den biblischen Intertext involvieren, ihn aber nicht in der existentialistischen (oder verzerrenden existentialistischen) Perspektive behandeln, oder nicht nur.

Damit gelangen wir an eine spezifische Mischstruktur des Romans. Zur Erklärung werde ich mich nur auf ein Zitat aus dem Neuen Testament konzentrieren. Es handelt sich um das berühmte Diktum aus dem Matthäusevangelium: „Jesus erwiderte: Folge mir nach; laß die Toten ihre Toten begraben!“ (Mt 8,22) Die Botschaft ist klar: Die Kinder sollen entgegen dem hebräischen Brauch ihre Eltern verlassen und Jesus folgen. Die familiären Bindungen werden gebrochen, es gibt nur einen zu beschreitenden Weg. Das ist eine klare Herausforderung an das System; Jesus zeigt sich nicht als milder Anführer, sondern als strenger Befehlsgeber. Wie wird diese Stelle in Konstantinovićs Text integriert? Wie wird sie dort interpretiert? Der erste gravierende Unterschied findet sich im Träger des Diskurses. Während im Neuen Testament eindeutig Jesus diese Rolle zugeschrieben wird, ist es bei Konstantinović weit weniger klar, von wem die Worte stammen.

Pas više nije lajao. Bilo je to samo cviljenje.

Vratiću se odmah, rekao sam. Idem da zakopam onog psa.

A neki kažu da mi je odmah odgovorio:

Mrtvi (da mi je vuknuo s one strane vrata) neka zakopaju mrtve.¹⁹⁰ (Konstantinović 1960, 277f.)

¹⁸⁹ Ich roch bereits diesen Gestank, der sich um mich ausbreitete. Ich stank selbst schon. So ist das eben. Während sie mich schlugen, habe ich mich beschmutzt. (Verzeiht.) Ich habe mich eingenässt. Auf den Boden. Auf meinen Bauch. (Verzeiht.) Wo der Boden ist, da ist mein Bauch.
Zwölf Silberlinge für diesen Gestank, in dem ich verrecke.

¹⁹⁰ Der Hund bellte nicht mehr. Es war nur noch ein Wimmern.
Ich komme gleich zurück, sagte ich. Ich gehe, um den Hund zu begraben.
Und manche sagen, er habe mir sofort geantwortet:
Die Toten (als hätte er mir von der anderen Seite der Tür zugerufen) sollen die Toten begraben.

Das Zitat ist modifiziert. In Karadžićs Übersetzung des Neuen Testaments heißt es: „A Isus reče njemu: hajde za mnom, a ostavi mrtve neka ukopaju svoje mrtvace.“ (Biblija s.a., 12) Der Imperativ „ostavi“, der sich an einen Schüler richtet, dessen Wunsch es ist, seinen Vater zu begraben, wird ausgelassen, und nur der zweite Teil – ein indirekter Imperativ in der dritten Person Singular – bleibt erhalten. Noch zwei Interventionen des Erzählers sind sichtbar: Die Interpolation in Klammern und die Auslassung des Possessiv-Reflexiv-Pronomens „svoje“. Die Interpolation relativiert die Aussage Jesu und verschleiert ihre Authentizität. Hat er es tatsächlich gesagt? Oder kam es eher zu Geräuschen im Kommunikationskanal, die („als ob er mir von der anderen Türseite zugerufen hätte“) eine Identifizierung des Trägers der Stimme unwahrscheinlich machen? Mit der Auslassung von „svoje“ interveniert der Erzähler in den semantischen Gehalt des Textes. Es ist nicht unerheblich, ob der junge Mann aus dem biblischen Text das Begraben seines Vaters unterlassen soll, oder ob es sich dabei um eine allgemeine Aussage handelt, die auf eine generalisierte Situation des Zu-Grabe-Tragens abzielt. Wenn das Zweite zutrifft, dann ändert sich auch die Lage Jesu innerhalb des Textes. Er wird nicht mehr zum Träger der schweren, die Tradition verachtenden und verneinenden Botschaft, sondern zu einem Prediger, der seine Position in der Welt eher neutral gestaltet.

Der zweite und noch gewichtigere Unterschied liegt in der Expressivität. Dem zornigen Jesus ist in *Izlazak* der nachdenkliche Judas entgegengesetzt. Damit kommt es zu einer Verschiebung der eigentlich *a priori* gegebenen Rollenverteilungen. In Judas' Wesen schleicht sich eine Ironie ein, die den biblischen Text auf entscheidende Weise umstrukturiert und ihn letztendlich verändert. Während Jesus den Schüler auffordert, das Begraben seines Vaters zu unterlassen und ihm zu folgen, begräbt Judas einen Hund, womit er die weitere Reise mit Jesus verzögert und seine Lehre regelrecht sabotiert. Die wuchtige Apostrophe des Messias wird als eine von der anderen Türseite hineingeworfene und eher sinnentleerte Aussage dargestellt und umgedeutet.

Damit schließt die mehrfache Verarbeitung des Neuen Testaments in Konstantinovićs *Izlazak*. Zuerst hat er den Text in einen existentialistischen Schlüssel übersetzt und dabei zwei kanonische Texte des französischen Existentialismus als intertextuelle Folie bis zum Äußersten ausgereizt. Weiterhin benutze er die von Samuel Beckett zur Perfektion entwickelte Erzähltechnik – eines Autors, der eng mit dem Existentialismus verbunden ist, obwohl er nicht unbedingt als sein fester Bestandteil zu betrachten wäre. Nachdem er diese Modernisierung der Vorlage vorgenommen hat, kehrt er zum Original zurück, um es in einem bereicherten intertextuellen Code erneut wahrzunehmen. Das Resultat ist eine Projektion des zeitgenössischen poetologischen Kontexts auf die Folie der neutestamentarischen Vorlage. Die jugoslawische Literatur der 1960er-Jahre hat durch *Izlazak* zu einer vielschichtigeren Beschäftigung mit dem Thema Religion gefunden, die über deren ideologisch

motivierte Ablehnung weit hinausgeht. Borislav Pekić führt dieses innovative Potenzial in seinem Roman *Vreme čuda* (*Zeit der Wunder*, 1965) weiter.

Der Ermordete Judas, der bekreuzigte Simon, der geflüchtete Jesus

Wie ich schon ausgeführt habe, liegt der Mittelpunkt der jeweiligen Umschreibung der Heiligen Schrift in der Beziehung des Posttextes zum Prätext. Radomir Konstantinović hat die Bibel im existentialistischen Modus umgestaltet. Im Gegensatz dazu verfolgt Pekićs Bearbeitung und Uminterpretierung des Textes eine parodistische Erzählstrategie.¹⁹¹ Er teilt seinen Text in drei Segmente auf. Das erste trägt den Titel *Blage vesti* (Milde Botschaften) und stellt eine Art Prolog dar. Das zweite ist das Eponym *Vreme čuda* (Zeit der Wunder) und das dritte *Vreme smrti* (Zeit des Todes). Auf vier Seiten übernimmt *Blage vesti* den erhabenen biblischen Ton und fasst im Zeitraffung sowohl das Alte als auch das Neue Testament zusammen. Der Gipfel wird zum Schluss erreicht, kondensiert im Moment der Erscheinung des Erlösers:

I gle, Pismo se zbi.

Za vlade cezara Oktavijana Avgusta, On dođe.

Ovo je pripovest o Njemu, Njegovom učenju i učenicima, Njegovim čudima i Njegovom stradanju. Ovo je pripovest o toma kako se rađalo Njegovo Novo carstvo nad carstvima.

I bi veče, i bi jutro. I bi Jošua ben Josif, Isus Nazarećanin, Spasitelj sveta.

Dan ko zna koji, dan svaki.¹⁹² (Pekić 1984, 6)

¹⁹¹ Tihomir Brajović entschlüsselt *Vreme čuda* als ein metatextuelles Konstrukt: „Pekićevo metatekstualno modelovanje biblijskih sadržaja ne uspostavlja se, međutim, kao afirmativno, saglasno nadovezivanje na prototekst. Autor *Vremena čuda* nije se latio pera da objašnjava, komentariše, tumači ili stilizuje biblijske sadržaje. Njegova namjera – to čak i onom neupućenom čitaocu veoma brzo postaje jasno – jeste da problematizuje, i na izvjestan način, dovede u pitanje značenje prototeksta. Taj radikalni pristup objektu ‚međutekstovnog nadovezivanja‘ manifestuje se na različitim strukturalnim ravnima (meta) teksta.“ (Brajović 1991, 43) [Pekićs metatextuelle Modellierung biblischer Inhalte stellt sich jedoch nicht als bejahende, zustimmende Anknüpfung an den Prototext dar. Der Autor von *Die Zeit der Wunder* griff nicht zur Feder, um biblische Inhalte zu erklären, zu kommentieren, zu interpretieren oder zu stilisieren. Seine Absicht – das wird selbst einem unkundigen Leser sehr schnell deutlich – besteht vielmehr darin, die Bedeutung des Prototextes zu problematisieren und in gewisser Weise infrage zu stellen. Dieser radikale Zugang zum Objekt der „intertextuellen Anknüpfung“ manifestiert sich auf verschiedenen strukturellen Ebenen des (Meta-)Textes.]

¹⁹² Ich sage euch, das Wort geschah.

Unter der Herrschaft des Kaisers Oktavian Augustus kam Er.

Dies ist die Erzählung von Ihm, Seiner Lehre und Seinen Jüngern, Seinen Wundern und Seinem Leiden. Dies ist die Erzählung davon, wie Sein Neues Reich über den Reichen geboren wurde.

Und es wurde Abend, und es wurde Morgen. Und es war Jehoschua ben Josef, Jesus von Nazareth, der Erlöser der Welt.

Ein Tag – wer weiß welcher, ein Tag wie jeder.

Schon an dieser Stelle ist sichtbar, dass, obwohl der Stil sich weiterhin im Bereich der hohen und pathetischen Rhetorik bewegt, im Text ein Keim von Ironie enthalten ist. Der Ausnahmezustand – hervorgerufen durch die Ankündigung des Kommens des Heilands – wird durch die Aussage relativiert, dass es sich um einen Tag handelt, der genauso ist wie jeder andere. Wo ist dann die Verkündung der frohen Botschaft? Kann diese Botschaft bei jeder Gelegenheit stattfinden? Wenn dem so ist, dann ist Jesus ein ‚ganz normaler‘ Mensch, der zwar Wunder bewerkstelligen kann, die aber nicht unbedingt wirkungsvoll sein müssen. In diesem Sinne ist der Prolog eine effiziente Vorbereitung dessen, was im späteren Verlauf des Erzähltextes immer klarere Konturen annimmt: *Vreme čuda* entfaltet sich als ein Versuch, die Heilige Schrift umzudeuten, sie in andere Bahnen zu lenken, die dann nicht unbedingt das Religiöse an sich in Frage stellen,¹⁹³ aber zumindest das unerschütterliche Vertrauen in die Kraft des Sohnes Gottes auf den Prüfstand stellen.

Diese Strategie findet ihre Bestätigung in der Wahl des Erzählertyps. Während bei Konstantinović der vom Zweifel geplagte Judas diese Rolle übernimmt, hat Pekić eine einzelne Erzählinstanz abgeschafft. Mehrere Personen übernehmen diese Rolle abwechselnd. Zuerst Simon, der spätere Petrus, der von Anfang an äußerst autoritativ, ohne den geringsten Zweifel in das Geschehen eingreift: „Zato ja, Simon sin Jovin, prvi ključar crkve, potvrđujem da nas čestiti Alilije pozva, i svako drugo tumačenje našeg prisustva u Kani neka je od satane!“¹⁹⁴ (Pekić 1984, 17) Es ist bemerkenswert, dass Petrus schon an dieser Stelle klarstellt, dass er retrospektiv über die Ereignisse berichtet. Er ist jetzt schon mit der Autorität des kirchlichen Schlüsselträgers ausgestattet, der die Wahrheit des Erzählten bestätigt und gleichzeitig bekundet, dass andersartige Deutungen den Stempel des Teufels tragen.

Solch eine Ausgangsposition ist nicht endlos haltbar. Sie bekommt ab dem Moment Risse, in dem die Erzählerposition ausgetauscht wird. Die Nacherzählungen der vollbrachten Wunder lehnen die Logik und letztendlich den Befehl des biblischen Originals ab und trauen sich eine fast blasphemische Interpretation zu. Um diese schwer realisierbare Strategie zu verwirklichen, bedient sich Pekićs Erzähler einer Technik, die den ursprünglichen Text bricht, um ihn dann in einer neuen Konstellation andersartig zusammenzufügen. Das fragmentiert die ohnehin schon episodische Struktur des Neuen Testa-

¹⁹³ Das wäre passend für die marxistische Beziehung zur Religion, die zweifelsohne in der jugoslawischen Ideologie dominant war. Pekić ist aber keineswegs Marxist, im Gegenteil: Wegen seines Antikommunismus wurde er verfolgt und musste eine langjährige Gefängnisstrafe abbußen. Davon zeugen die dreibändigen Memoiren *Godine koje su pojeli skakavci* (s. o.).

¹⁹⁴ Deshalb bestätige ich, Simon, Sohn des Johannes, erster Schlüsselträger der Kirche, dass uns der ehrenwerte Alilije eingeladen hat, und jede andere Auslegung unserer Anwesenheit in Kanaan sei des Satans!

ments zusätzlich. Alle Kapitel sind räumlich bestimmt und zeigen die Wunder an den konkreten Orten des Heiligen Landes, an denen sie stattfanden. Auch semantisch sind sie an diese Orte gebunden. Dadurch gewinnt der Text eine Qualität des Räumlichen, die ihn von der linearen und temporären Ausrichtung der Evangelien abhebt. Nachdem Petrus ein positives Bild der Wunder präsentiert hat, kommen abwechselnd die anderen Erzähler zu Wort. Sie alle zeigen die negative Seite der Bewegung Jesu.

Der Teil des Buches, der auf den Prolog folgt, besteht aus sieben Kapiteln. Jedem ist ein Motto aus den Evangelien vorangestellt – jedes beschreibt ein Wunder, das Jesus vollbracht hat. Das erste, *Čudo u Kani*, ist der Verwandlung von Wasser in Wein (Joh 2) gewidmet. Das zweite, *Čudo u Jabnelu*, bezieht sich auf die Heilung der Aussätzigen (Mt 8). Das dritte, *Čudo u Jerusalimu*, spricht über die Heilung der Stummen (Lk 11), und das vierte, *Čudo u Siloamu*, über die Rückgabe der Sehkraft (Joh 9). *Čudo u Gadari* gibt der Leserin Einblick in die Austreibung der böser Geister aus Ananias und Legion (Mt 8), während *Čudo u Magdali* über die wunderbare Verwandlung von Maria Magdalena spricht (Lk 8). Das letzte und längste Kapitel, *Čudo u Vitaniji*, ist der Auferstehung des Lazarus von den Toten gewidmet. Diese sieben Kapitel bilden einen Kranz¹⁹⁵ von Erzählungen, die den vielen dogmatischen Behauptungen des Neuen Testaments entschieden widersprechen. Gleichzeitig folgen sie einer thematischen Einheit, die es ermöglicht, den ganzen Text als einen Roman zu betrachten.

Dieses genretypische Muster bestätigt sich auch im nächsten Teil des Buches, in dem sich die Erzählungen um den Tod gruppieren. Die erste, und diesmal steht die längste ganz am Anfang, ist *Smrt na Hinonu* (Mt 27). Sie thematisiert den Tod von Judas Ischariot. Die zweite, *Smrt na Moriji*, betrifft den Tod von zwei falschen Zeugen, die gegen Jesus ausgesagt haben (Mt 26) und die dritte, *Smrt na Gavati*, ist dem Tod des Straßenräubers Barabbas gewidmet, der anstelle von Jesus begnadigt wurde (Joh 18). Schließlich erzählt das letzte Kapitel, *Smrt na Golgoti*, über den Betrug, dessen Opfer ein gewisser Simon aus Zypern ist (Lk 23). Das ist die Erzählstruktur des Romans. Wie ist sie organisiert? Man muss tatsächlich von einer Paraphrase des Originals reden. Es ist wichtig festzustellen, dass Pekić seine Entstellung des Narrativs vor allem mit Blick auf die thematische Ebene gestaltet. In diese Richtung geht auch meine Interpretation, die sich in einem ersten Schritt mit der Überarbeitung der biblischen Erzählung und in einem zweiten mit den semantischen und semiotischen Folgen ihrer Einbettung in den Kontext der jugoslawischen Kultur der 1960er-Jahre beschäftigt wird. Dabei werde

¹⁹⁵ Vielleicht antizipiert Pekić hier die spezifische Erzählstruktur der Verkettung von disparaten Geschichten, die in der Prosa des neuen Realismus eine zentrale Position einnimmt.

ich nicht alle, sondern nur die wichtigsten Kapitel berücksichtigen. Im Mittelpunkt wird das Judas gewidmete Kapitel *Smrt na Hinonu* stehen. Es ist nicht nur am längsten, sondern auch am deutlichsten bemüht, eine neuartige Interpretation der Beziehungen innerhalb des Kreises der Apostel zu liefern.

Wie ich schon erwähnt habe, dreht Pekić jede einzelne Geschichte oder Lektüre aus dem Neuen Testament um und stellt sie in einem neuen Licht dar. Welche Intention er dabei verfolgt, ist immer am konkreten Fall zu eruieren. Je wichtiger sie in der Gesamtheit des Erzähltextes sind, desto intensiver sind die Bearbeitungen und Korrekturen; je größer der symbolische Wert, desto drastischer fallen die semantischen Änderungen aus. Dabei sind für Pekić die tatsächlichen Stellungen und das Gewicht der Episoden innerhalb der Evangelien eher zweitrangig. Zentral ist vielmehr die Rezeption des Textes in den späteren Interpretationen und Interventionen, genauso wie der ethische oder symbolische Wert, der ihnen beigemessen wird. In diesem Kontext gewinnt die Episode mit Judas im Vergleich mit ihrer Positionierung im „Urtext“ eine ungleich größere Bedeutung. Damit nähert sich *Vreme čuda* dem *Izlazak*, obwohl die beiden Romane im poetologischen Sinne weit voneinander entfernt sind. Sie teilen die Konzentration auf eine Figur, die aus ihrer ursprünglich marginalen Position zum Mittelpunkt des Erzähltextes wird.

Ich wiederhole kurz die Geschichte des Judas, wie sie im Matthäusevangelium erzählt wird. Er verrät Jesus für dreißig Silberlinge, wird von seinem schlechten Gewissen geplagt, gibt das Geld daher zurück und erhängt sich schließlich. Die Geschichte ist reduziert, knapp, und scheint nicht allzu viel Bedeutung im allgemeinen Rahmen anzunehmen. Aber der Moment des Ethischen, der ihr durch die Einführung des Gewissens verliehen wird, hält sie offen für spätere Bedeutungszuweisungen, die eine Erweiterung des Motivs, wie man es an zahlreichen Beispielen aus der Literaturgeschichte sehen kann, nicht nur möglich, sondern auch notwendig machen. Gerade auf diesen Punkt der Bibel greifen die analysierten Autoren zu. Die Rolle Judas muss modifiziert werden, um ihre anscheinend grundlos erzeugte Überbedeutung im semiotischen Haushalt ihrer Texte zu rechtfertigen. Die erste Modifikation, der ich nachgegangen bin – diejenige in *Izlazak* –, resultierte in einer erzähltechnischen Internalisierung der Figur. Die zweite, in *Vreme čuda*, die ich jetzt besprechen werde, gestaltet sich anders, schwieriger. Diese Schwierigkeit entsteht paradoxerweise aus der Tatsache, dass Pekić eine Geschichte erzählen will und sich nicht in modernistische Erzähltechniken zu retten versucht. Er schreibt linear, folgt seiner Figur vom Beginn des Geschehens bis zu deren Ende, und bleibt konsequent dem Modell des (vielleicht pseudo-) realistischen Erzählens treu.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Ich betone hier „pseudo“, weil Judas als Ich-Erzähler keineswegs eine objektive Position des Berichtens über die Geschehnisse annimmt. Vielmehr ist seine direkte Ausrichtung

Es handelt sich, und das ist eine weitere Ähnlichkeit mit Konstantinović, um eine Ich-Erzählung. Judas stellt sich selbst als der Ökonom der Gesellschaft Jesu vor und gleichzeitig als Geschäftsmann, der sich nicht nur um Verwaltung, sondern auch um Geldbeschaffung kümmert. Dies wird durch die Einbettung von Texten, die den nichtfiktionalen Charakter ordinärer Rechnungen haben, unterstrichen:

Za trinaest pari dušanki: (pranje):	as
Za haznu o prazniku Purima (dug)	drahma
Ubogoj Jehovedi na sev. vratima:	as
Za masline:	tri novčica
Izdato prvog nisana svega:	drahma i po ¹⁹⁷ (Pekić 1984a, 234)

Das Buch der Einnahmen und Ausgaben zeugt von der ökonomischen Seite von Judas' Engagements. Einerseits macht diese Tätigkeit ihn zum Auserwählten: Er wird wegen seiner Kenntnisse bevorzugt behandelt. Andererseits macht diese Sonderstellung ihn zum Außenseiter: Er unterscheidet sich durch seine Intellektualität von den anderen Jüngern. Deshalb bekommt er verschiedene Spottnamen: „Juda Pismo“, „Juda neka se zbude“.¹⁹⁸ (Pekić 1984a, 233) Diese ironischen Bezeichnungen sondern Judas ab und machen ihn zum einfachen Ziel für durch Neid und Machtkampf motivierte Angriffe. Gleichzeitig aber ist er wegen seiner ökonomischen Kenntnis für die Versuche der Juden anfällig, ihn als Verräter Jesu zu gewinnen. Diese Anfälligkeit geht aus seinem ökonomisch definierten Verstand hervor. Ökonomie, in einem Wort, kollidiert in seiner Figur mit Ethik.

an die Leserschaft eine Form der subjektiven Aussage, die die Objektivität des realistischen Erzählens zu sprengen droht. Trotzdem ist sie auch kein innerer Monolog, der nur seine Gedanken darstellen würde. Das wird ferner bestätigt durch Judas' Eigenart, über sich in der dritten Person zu reden. Damit entfernt er sich von sich selbst. Insofern ist Pekićs Judaskapitel als ein Gegenentwurf zu Konstantinovićs Roman zu sehen.

¹⁹⁷ Für dreizehn Paar Damenschuhe: (Waschen):

ein As

Für die Tempelkasse am Purimfest (Schuld):

eine Drachme

Für die arme Jehova am nördlichen Tor:

ein As

Für Oliven:

drei Münzen

Ausgegeben am ersten Nisan insgesamt:

anderthalb Drachmen

¹⁹⁸ Judas die Schrift. Judas es soll geschehen.

Wie wird Judas auf diese Versuchung reagieren? Wie ich schon in der kurzen Darstellung von Texten aus diversen literarischen Traditionen angedeutet habe und was auch der Text bestätigt, wurde die Figur des Judas immer wieder aufgewertet und umgedeutet. Pekić beschreitet den gleichen Weg. Seine Korrektur greift sowohl in die semantische als auch in die erzählerische Ökonomie des Textes ein. Indem akzentuiert wird, dass Judas' Akt notwendig war, um die Prophezeiung¹⁹⁹ zu verwirklichen, erhält die angedeutete Notwendigkeit eine Dimension von Fatalismus. Das einzige Problem ist, dass Judas nicht fähig ist, das Spiel konsequent zu Ende zu führen. Er ist bereit, sich zu opfern und zum Verräter zu werden. Den steht nur die Weigerung Jesu, am Kreuz zu sterben, im Wege. Dieser leistet deshalb Überzeugungsarbeit, die aber nicht ausreicht. Er fragt: „Ko može razlikovati Judu od Isusa na krstu?“²⁰⁰ (Pekić 1984a, 255) Das eindeutige Ziel ist es, Judas zu überzeugen, an seiner Stelle zu sterben. Judas lehnt aber ab. Es geht nicht darum, den Messias zu ersetzen. Nur der authentische Tod kann die Welt retten. Ein Ersatz ist weder möglich noch erlaubt. Es entfaltet sich ein Erzählstrang, der eine mehrfache Rekonstruktion des biblischen Narrativs anstrebt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Jesus auf der einen Seite versucht, die gesamte übermittelte Geschichte zu bestätigen, auf der anderen Seite sie zugleich zu manipulieren. Sie soll durch *jemandes* tatsächlichen Tod am Kreuz bestätigt werden; manipuliert durch den Rollentausch – nicht er, sondern jemand anderes soll an seiner Stelle sterben.

¹⁹⁹ Die aus den Psalmen hergeleiteten Prophezeiungen deuten an, dass die Erscheinung des Messias nur möglich ist, wenn er von jemandem verraten wird. Als Hermeneutiker interpretiert Judas die Heilige Schrift folgendermaßen: „Sve u svemu braćo, sva ova proročanstva imaju jedno isto značenje, na istovetan način opisuju mehanizam Spasiteljeve propasti, i na isti način određuju našu ulogu u njoj: jedan od nas dvanaestorice, koji je isto što i On sam, deleći radost Njegove tajne, koji bejaše u veri i miru s Njim i jedaše hleb Njegov, podići će petu na njega, podmetnuti mu zamku i izdati ga sveštentičkim poglavarima i bezbožnicima da ga razapnu da bi se Sveto Pismo zbililo. Dodajem da ovo izdajstvo mora biti plaćeno od onih koji ga koriste s trideset srebrnika, da bi se ispunilo što prorokuje Zaharije govoreći: ‚I rekoh im: ako vam je drago, dajte mi moju platu, ako li nije, nemojte; i izmeriše mi platu trideset srebrnika.‘“ (Pekić 1984a, 269) [Alles in allem, Brüder, haben all diese Prophezeiungen dieselbe Bedeutung – sie beschreiben auf identische Weise den Mechanismus des Untergangs des Erlösers und bestimmen ebenso unsere Rolle darin: Einer von uns zwölf, der dasselbe ist wie Er selbst, der an der Freude Seines Geheimnisses teilhatte, der im Glauben und Frieden mit Ihm war und von Seinem Brot aß, wird seine Ferse gegen Ihn erheben, Ihm eine Falle stellen und Ihn den Hohenpriestern und Gottlosen ausliefern, damit sie Ihn kreuzigen, damit sich die Heilige Schrift erfülle. Ich füge hinzu, dass dieser Verrat von jenen, die ihn begehen, mit dreißig Silberlingen bezahlt werden muss, damit sich erfülle, was der Prophet Sacharja geweissagt hat, als er sprach: ‚Und ich sprach zu ihnen: Wenn es gut ist in euren Augen, so gebt mir meinen Lohn; wenn aber nicht, so lasst es bleiben. Und sie wogen mir den Lohn dar: dreißig Silberlinge.‘]

²⁰⁰ „Wer kann Judas von Jesus am Kreuz unterscheiden?“

Judas entkommt dieser narrativen Falle, indem er seine Kenntnisse als Deuter²⁰¹ der Heiligen Schrift einsetzt und mithilfe der Psalmen beweist, dass Jesus, wie schon gesagt, selbst sterben muss. Die Frage ist, ob sich Jesus diesem Spruch Judas' beugt – freilich nicht, sonst wäre Pekićs Text keine subversive Gegenlektüre des Neuen Testaments. Jesus ist, wie schon im vorherigen Kapitel angedeutet, alles andere als eine Figur, die das Leiden wortlos über sich ergehen ließe. Ganz im Gegenteil: Er ist als listiger Herrscher gestaltet, der dazu neigt, seine Anhänger eher ins Unglück zu stürzen, als ihnen erfüllte Lebenserfahrungen zu schenken.

Die Geschichte von Judas' Tod ist in *Vreme čuda* so inszeniert, dass seine dargestellten Gedanken zuerst vernünftig, aber dann zunehmend verworren erscheinen. Je mehr sich die Stunde seines Todes nähert, desto unsicherer wird er. Dementsprechend weigert er sich, die Realität wahrzunehmen, und die Verschwörung, die gegen ihn geschmiedet wurde zu akzeptieren. Das zeugt von seiner Naivität, die immer sichtbarer wird, obwohl sie im Konflikt mit seinen intellektuellen Fähigkeiten steht. Im Erzähltext ungeklärt bleibt die Rolle Jesu in diesem Komplott.²⁰² Es ist aber sichtbar, und Judas selbst wird im Nachhinein klar, dass die ganze Durchführung seiner Ermordung eine Aktion der anderen Apostel ist. Sie inszenieren einen Mord als Selbstmord. Dadurch rächen sie sich an ihm für seine Überheblichkeit und führen einen höheren Plan durch, der die blasphemische Hinterhältigkeit in

²⁰¹ Am Anfang des Kapitels stellt er sich folgendermaßen vor: „Ja sam Jehuda ben Simon, prozvan Iskariot, a poznat u braći o Hristu kao ‚Juda Pismo‘ i ‚Juda neka se zbuđe‘.“ (Ebd., 233) [Ich bin Jehuda ben Simon, genannt Iskariot, und unter den Brüdern in Christus bekannt als ‚Judas das Schriftwort‘ und ‚Judas, es soll geschehen‘.] Sein Spitzname deutet auf seine Gelehrsamkeit hin.

²⁰² Albert Koschorke kommentiert die mittelalterliche Legende über Judas' Leben aus der Feder des Dominikanermönchs Jacobus de Voragine folgendermaßen: „Judas ist ein satanischer Gegenspieler zu Jesus, eine Art Spiegelfigur [...] Aber Spiegelung heißt bekanntlich nicht nur: Gegenteil, sondern auch: Ähnlichkeit. Worin wäre Judas dem Heilsbringer ähnlich? [...] Erst kehrt der tote Mann Jesus in den bergenden Schoß Mariens zurück; dann lebt er, nach seiner Auferstehung, mit der eigenen Mutter in himmlischer Ehe, man könnte mutmaßen, dass sich schon die mittelalterlichen Gläubigen der Gefahr bewusst waren, dass diese privilegierte Beziehung in einem fleischlichen Sinn inzestuös ausgelegt und dass infolgedessen die Gestalt Jesu mit einer schuldbeladenen, tragischen Gestalt wie Ödipus der griechischen Mythologie überblendet werden könnte. Vor einem solchen Hintergrund liest sich die Judas-Geschichte der *Legenda aurea* als der Versuch, ein der Heiligen Familie inhärentes, aber kulturell hoch bedrohliches Element auf den Gegenspieler des christlichen Heilands, auf die zu ihm symmetrische negative Figur zu übertragen [...] Das narrative Entlastungsmanöver der *Legenda aurea* führt, so gesehen, ganz gegen die Absicht seiner Erfinder auf die Spur einer ödipalen Lesart der neutestamentlichen Passion.“ (Koschorke 2000, 87f.) Koschorke's Lesart öffnet ein neues Feld in der möglichen Auseinandersetzung von zwei auf den ersten Blick so unterschiedlichen und trotzdem ähnlichen Figuren.

ihrer vollkommenen Durchdachtheit entlarvt. Der Messias soll weiterleben, die Rettung der Welt ist entweder zweitrangig oder nicht an seinen Tod geknüpft. Die letzten Stunden in Judas' Leben verwandeln sich in eine regelrechte Verfolgungsjagd durch die nächtlichen Straßen Jerusalems.

Mrak, Jakov i Jovan padaju iznenada i ujedno. To su tri ravnopravna sastojka ove noći. Vrata – drvena srca Jerusalema ostaju otvorena. Zavijanje pasa s klaničke ledine cepa mir između naših koraka. Druga vrata. Treća vrata. Nijedna se vrata ne otvaraju. Nijedan prozor. Slepe ostaju oči Jerusalema. Nisam lopov, ja sam pokraden! Pomozi mi Jerusaleme! Vrata kao smrznuto lice mržnje.²⁰³ (Pekić 1984a, 303)

Ab diesem Moment wechselt die Erzählperspektive. Judas ist nicht mehr der Träger der Narration. Seine Stimme, die schon früher zu entgleisen drohte (es ist vorher schon immer häufiger der Fall, dass er sowohl die erste als auch die zweite, seltener die dritte Person benutzt, um über sich selbst zu reden), geht jetzt endgültig verloren und wird durch eine Stimme ersetzt, die eindeutig die äußere Fokalisation verwendet.

Diese Stimme ist schwer zu verorten. Ich würde trotzdem dafür plädieren, sie als einem allwissenden Erzähler zugehörend zu definieren. Damit wird auch eine Distanz zu den erzählten Ereignissen geschaffen, die notwendig erscheint, um das kaum Vorstellbare präsent zu machen. Das Unvorstellbare ist die List Jesu: Er ist derjenige, der die Apostel beauftragt hat, Judas zu erhängen und den Mord als Selbstmord zu inszenieren. Das wird möglich durch einen gänzlichen Verlust des eigenen Bewusstseins, die der Verräter erleidet, nachdem er geistig kollabiert:

Juda je ležao na izgužvanoj postelji sa blagajničkim svitkom pored sebe. Ležao je zatvorenih očiju, bez pokreta, bez reči. Ruka mu je visila niz ležaj, dodirujući oguljen pod. Bio je u takvom položaju da Zavedejevi sinovi nisu imali nikakve muke da ga postave na noge. Sad je stajao. Samo pri prvim koracima moradoše da ga pridržavaju. Na vratima se zadrža i razveza kesu sa pojasa. Zatim je nežno gurnu u ruke ženi. Kesa je bila prazna, ali sveta na neki način. U njoj je nekada ležalo trideset srebrnika, cena Hristova. Kurva nije bila potcenjena, mada više ne beše kurva nego svetica.

[...]

²⁰³ „Die Dunkelheit, Jakov und Jovan fallen plötzlich und gleichzeitig herein. Das sind drei gleichwertige Bestandteile dieser Nacht. Die Türen – die hölzernen Herzen Jerusalems – bleiben offen. Das Heulen der Hunde vom Schlachthof reißt die Stille zwischen unseren Schritten. Zweite Tür. Dritte Tür. Keine Tür öffnet sich. Kein Fenster. Blind bleiben die Augen Jerusalems. Ich bin kein Dieb – ich bin Bestohler! Hilf mir, Jerusalem! Die Türen wie das gefrorene Gesicht des Hasses.“

Najzad su došli i do drveta koje još uvek nije svenulo u očekivanju dosuđenog tereta, do kamena koji je malo rasklimatan još uvek stajao u podnožju, i do užeta koje je crno visilo o nevidljivoj grani, kao da je vezano za samo nebo. A sitna videla na nebu, behu li to oči krilatih anđela?

Zavedejevi sinovi popeše ga na kamen, a Kifa mu natače omču oko vrata... ali pre nego što je ko zna ko od njih petom gurnuo kamen, Juda se prenu i reče.

Ne zaboravite na Pismo, braćo u Hristu: „Vaskrsnuće i trećeg dana će ustati“. To je noćas.

Kad je izdahnuo, veoma brzo uostalom, zemlja se nije zatresla.

Bila je mrtva još pre njega.²⁰⁴ (Pekić 1984a, 308f.)

Die Komplizenschaft der Apostel ist offenkundig.²⁰⁵ Was allerdings weiterhin eine Konstante bleibt, ist Judas' Verbindung mit der Schrift einerseits und sein Verrat der einen symbolischen Wert besitzt andererseits. Er reicht den Beutel als Vermächtnis an die Heilige weiter, die einst eine Prostituierte war. Er erscheint auch als heilig, zumindest „auf gewisse Art und Weise.“ Sein Heiligtum wird wahrscheinlich als eine Hinterlassenschaft an die kommende Welt gedeutet.

²⁰⁴ „Judas lag auf einem zerwühlten Lager mit einer Kassenschriftrolle neben sich. Er lag mit geschlossenen Augen, regungslos, wortlos. Seine Hand hing vom Bett herunter und berührte den abgewetzten Boden. Er war in einer solchen Haltung, dass die Söhne des Zebedäus keine Mühe hatten, ihn auf die Beine zu stellen. Jetzt stand er. Nur bei den ersten Schritten mussten sie ihn stützen. An der Tür blieb er stehen und löste den Beutel von seinem Gürtel. Dann drückte er ihn sanft der Frau in die Hände. Der Beutel war leer, aber auf eine gewisse Weise heilig. Einst lagen darin dreißig Silberlinge – der Preis Christi. Die Hure war nicht entwertet, obwohl sie keine Hure mehr war, sondern eine Heilige.
[...]

Schließlich kamen sie zu dem Baum, der noch nicht verdorrt war in Erwartung der ihm bestimmten Last, zu dem Stein, der leicht wackelnd noch immer am Fuße stand, und zu dem Seil, das schwarz an einem unsichtbaren Ast hing, als wäre es direkt mit dem Himmel verbunden. Und die kleinen Lichter am Himmel – waren das die Augen geflügelter Engel?

Die Söhne des Zebedäus stellten ihn auf den Stein, und Kephas legte ihm die Schlinge um den Hals... aber bevor – wer weiß welcher von ihnen – mit dem Fuß den Stein stieß, erwachte Juda und sprach:

„Vergesst nicht die Schrift, Brüder in Christus: ‚Er wird auferstehen, und am dritten Tage wird er sich erheben.‘ Das ist in dieser Nacht.“

Als er seinen letzten Atemzug tat – sehr rasch übrigens – erbebte die Erde nicht. Sie war schon tot, noch vor ihm.“

²⁰⁵ Angela Richter bemerkt dazu: „Die Jünger sind auf ihre innere Geschlossenheit bedacht, dazu bedürfen sie Judas als des inneren Feindes, also wachen sie über den Vollzug der Hinrichtung.“ (Richter 2013, 243)

Auf einer ganz anderen Ebene angesiedelt ist die Geschichte über Judas' Tod. Sie dringt direkt in die Struktur der Heiligen Schrift ein und desakralisiert sie. Wird die Frage des Gewissens ausgeklammert, so wird auch die ethische Dimension der Evangelien stark beeinträchtigt. Davon betroffen ist auch die Idee der Schuld und die Unmöglichkeit ihrer Beseitigung, auch mit der radikalsten Lösung – dem Selbstmord. Es ist eindeutig, wer hier Schuld auf sich genommen hat: Die Apostel, die als Mörder an demjenigen dastehen, der sich nur insofern schuldig gemacht hat, als er eine richtige Interpretation der Prophezeiung geliefert hat und sich nicht dem Druck zum Betrug beugen wollte. Die Instanz des Erzählers bringt das mit einem starken Ausdruck zur Geltung: Die Erde bebte nicht, als Judas starb, sondern sie war tot, noch bevor er gestorben war. Die symbolische Kraft erschüttert die Grundlage der Evangelien. Die Idee der Rettung wird zusammen mit dem Verräter begraben.

Ist Jesus dann überhaupt der Messias? Das ist äußerst fraglich. Schon der erste Teil des Romans und die in ihm gesammelten Geschichten haben diese Konstellation von Opfern und der Rettung durch Opfer eindeutig infragegestellt. Jesus wurde immer wieder als listiger Gestalter der Welt dargestellt. Die Menschen, die ihm vertraut haben, sind selbst Opfer seiner Taten geworden. Diese These werde ich am Beispiel der Geschichte von Maria aus Magdala bekräftigen, einer der bekanntesten und populärsten Geschichten aus dem Neuen Testament. Ihre erzählerische Attraktivität erhält sie aus dem ihr inhärenten verborgenen sexuellen Potential. Da Maria eine ehemalige Prostituierte ist, liegt nahe, dass sie auch mit Jesus eine sexuelle Beziehung hat, und dass ihre Rettung aus der Welt der Sünde zumindest theoretisch sündhaft verlaufen könnte. All das ist für Pekić und mit ihm für die ganze Poetik der jugoslawischen Literatur der 1960er-Jahre unwichtig. Was diese Poetik betrifft, ist es vorrangig, eine Umdeutung des Textes einzuführen. Genauso wie Konstantinović macht Pekić das Neue Testament zu einem Experimentierfeld, aber mit anderen Vorzeichen. Wie in seiner Verkehrung der Rolle des Judas, macht er das auch mit der Figur der Maria Magdalena. Er überführt sie ins Karnevaleske, strukturiert sie dort um und stattet sie mit einem neuen semantischen Wert aus.

Maria Magdalena hört die Predigten des Heilands an, aber es scheint, als sei ihr einziger Wunsch, sich von ihm zu lösen. Pekićs übertragene Geschichte ist somit nicht mit der neutestamentlichen koordiniert. Sie setzt in dem Moment ein, wo Maria sich Jesus bereits angeschlossen hat. Sie hat schon genug Informationen über ihn, kennt ihn ausreichend gut, um sich über ihn Gedanken zu machen und über seine Fähigkeiten zu spekulieren: „Njena neodlučnost da mu pristupi uvećavala je njegovu svetost do zastrašujućih razmera, a ta bespogovorna ali preuveličana svetost činila je njenu neodlučnost

nepodnošljivom.²⁰⁶ (Pekić 1984a, 129) Das ernüchternde Bild vom Heiland und seiner Unternehmung wird durch die Präsenz von zwei Begleiterinnen erweitert, die sich mit ihren Zweifeln an seiner Effizienz nicht zurückhalten. Der Erzähler will beweisen, dass das Wunder von Magdala kein richtiges Gehalt hat, dass es sich dabei um eine Täuschung handelt, die für die Beteiligten nur Elend bringt. Maria lässt sich auf ein Gespräch mit einem Apostel ein, der diese Stellung erst kürzlich aufgenommen hat – mit dem ungläubigen Thomas. In Pekićs Interpretation wird er zu einem edlen Mann aus Judäa, dessen Habitus nicht zur Gruppe der Armseligen passt. Noch einmal wird eine binäre Struktur aufgebaut, die auf die Auseinandersetzung zwischen Hoch und Niedrig, Intellektuellem (Verdorbenem) und Volkstümlichem (Authentischem) abzielt, was mit der Konzeption des Karnevals einhergeht.

Diese Unterscheidung ist zentral für die Darstellung der Figur von Maria Magdalena sowie ihrer Begleiterinnen. Erst Thomas ist mit seiner intellektuellen Kraft fähig, über sie zu reflektieren und ihre Wichtigkeit im Konzept der christlichen Religion zu betonen. Er stellt die berechtigte Frage nach dem dogmatischen Wert der Konvertiten und den ehemaligen Sünderinnen und Sündern:

Dok je išao napred Toma se pitao, imajući u vidu ove prostitutke i njima podobne grešnike, kako se osećaju oni što odjednom i bez kanonima propisanog ispaštanja postaju bezgrešni, čisti, prečisti, pošto su isprani u čistoj reči božjeg oprostaja, oslobođeni od zemnih nanosa kao izandale, poabane slike iskopane iz memle pa restaurirane prema nekom idealnom uzoru, oni koji bivaju obnovljeni u svim sastojcima, pojedinostima i svojstvima prvobitne čednosti, pa ponovo vraćeni na svoj početak, da sve od početka počnu.²⁰⁷ (Pekić 1984a, 151)

Maria Magdalena ihrerseits spürt, dass die ganze Situation, in die sie dem Messias folgend geraten ist, ein Albtraum ist. Deshalb sucht sie einen Ausweg aus der verfahrenen Lage – eine Möglichkeit, sowohl sich als auch die anderen Prostituierten aus der freiwilligen Gefangenschaft zu befreien.

²⁰⁶ „Ihre Unentschlossenheit, sich ihm zu nähern, vergrößerte seine Heiligkeit bis zu einem erschreckenden Ausmaß, und eben diese fraglose, aber übersteigerte Heiligkeit machte ihre Unentschlossenheit unerträglich.“

²⁰⁷ Während er voranschritt, fragte sich Thomas – angesichts dieser Prostituierten und ähnlicher Sünder –, wie sich wohl jene fühlen, die plötzlich und ohne das vom Kanon vorgeschriebene Bußtun sündlos, rein, überrein werden, nachdem sie im reinen Wort von Gottes Vergebung gewaschen wurden, befreit von irdischen Ablagerungen wie abgenutzte, verblichene Bilder, die aus feuchtem Moder ausgegraben und nach einem idealen Vorbild restauriert wurden – jene, die in allen Bestandteilen, Einzelheiten und Eigenschaften ursprünglicher Keuschheit erneuert und an ihren Anfang zurückversetzt werden, um alles von Neuem zu beginnen.

Die Person, die versucht, ihr von diesem „falschen“ Schritt abzuraten, ist Judas. Er erscheint in einer Verkleidung, die seine wahre Herkunft verschleiern soll, und stellt sich als ein Beduine aus Galiläa dar. Von Thomas wird er folgendermaßen beschrieben und beurteilt: „Ovako, zahvaljujući, pre svega, pustahijskim silovitim, očima, ostavljaše utisak neke mračne lepote, zasnovane na nepoznatim i opasnim načelima.“²⁰⁸ (Pekić 1984a, 154) Seine Worte sind ein rhetorisches Meisterwerk, um die zweifelnde Frau wieder zum wahren Glauben zu bewegen: „Mir s tobom, Marijo iz Magdale [...]. Mir prašini koju gazi tvoja posvećena peta, mir vazduhu koji dišu tvoja preblaga usta. U nevinosti tvojoj i nevinosti tvojih prečasnih pratilja klanjam se najslavnijem od svih čuda Sina božjeg, ja smerni rab njegov i apostol Juda Iskariotski.“²⁰⁹ (Pekić 1984a, 156) Er schmeichelt ihr, und tut, als ob er sie nicht kannte – Thomas beobachtet all das und kann an eine solche List nicht glauben.²¹⁰ Diese ganze perfide Aktion Judas' ist darauf gerichtet, Maria wieder für Jesus und seine Lehre zu gewinnen. Dafür sind alle Mittel recht.

Das Geheimnis von Marias Verklärung wird definitiv enthüllt. Damit erscheint noch einmal Jesus in einer negativen Rolle – als Heiland, der dem menschlichen Körper wehtut, um ihn zu bekehren. Die Prostituierten werden nicht durch die Wunder seiner Worte, sondern durch sein tatkräftiges Agieren von der Sünde geheilt: „Željeznom rukom začepi im trbuhe, pošto ih je tom istom rukom iščistio od nataložene muške pogani. Od tada, oslobođene bivših grehova a onemogućene da čine buduće one postadoše uzor-dvice i primerene stegonoše naše vere.“²¹¹ (Pekić 1984a, 163) Diese Lage ist für die Frauen unerträglich und sie wollen sich von ihr um jeden Preis befreien.

²⁰⁸ „So hinterließ er, vor allem dank seiner wilden, durchdringenden Augen, den Eindruck einer düsteren Schönheit, die auf unbekannten und gefährlichen Prinzipien beruhte.“

²⁰⁹ „Friede sei mit dir, Maria aus Magdala [...]. Friede dem Staub, den deine geweihte Ferse berührt, Friede der Luft, die dein allmildes Mund atmet. In deiner Unschuld und in der Unschuld deiner hochheiligen Gefährtinnen verehere ich das glorreichste aller Wunder des Sohnes Gottes – ich, sein demütiger Diener und Apostel Juda Iskariot.“

²¹⁰ Hier wird Thomas in seiner Rolle als „Ungläubiger“ bestätigt: „Sve mu se činilo su-manutim: ove odrtavele prostitutke koje u magdalskoj prašini sanjaju o devičanstvu, ovaj belosvesni Spasitelj poslanik koji hvaleći Boga najcrnjem poroku odaje počast, a najviše od svega osećanje da se apostol i žene odranije poznaju, ali da to poznanstvo prećutno prenebregavaju.“ (Pekić 1984a, 156) [Alles erschien ihm verrückt: diese heruntergekommenen Prostituierten, die im Staub von Magdala vom Jungferntum träumen, dieser weltgewandte Gesandte des Erlösers, der Gott lobpreist und damit dem tiefsten Laster Ehre erweist; und vor allem das Gefühl, dass sich der Apostel und die Frauen von früher kennen, dieses Bekanntsein jedoch schweigend übergehen.]

²¹¹ „Mit eiserner Hand verstopfte er ihnen die Bäuche, nachdem er sie mit derselben Hand von der angesammelten männlichen Unreinheit gesäubert hatte. Seitdem, befreit von früheren Sünden und daran gehindert, neue zu begehen, wurden sie zu musterhaften Jungfrauen und würdigen Bannerträgerinnen unseres Glaubens.“

Ihre Verwünschungen sind deshalb gegen den Sohn Gottes gerichtet. Judas interpretiert das Ganze gegenüber Thomas selbstverständlich in einem anderen Licht. Er lügt und verschleiert damit die Wahrheit. Seine Darstellung ist, dass sich die Flüche an Satan richten, von dem die Frauen befallen sind, und nicht gegen Jesus, der sie vor ebendiesem Satan retten soll. An die Rolle Judas' soll noch einmal erinnert werden: Er erscheint als listiger, gelegentlich auch heuchlerischer Jünger, der wider besseres Wissen die Wahrheit verdeckt, verklärt und zurechtbiegt.²¹² Zurechtbiegung ist dementsprechend eine Aktion, die sowohl die Umgebung (bzw. die äußere Welt), als auch diejenige, die Jesus folgen, letztendlich täuschen soll. Wenn Thomas Judas fragt, warum die Frauen dann dem Heiland folgen, antwortet er: „Možda žele da mu još jednom, pre nego što radi nas pogine, zahvale na svetosti, a možda, kao što rekoš dok sam ih pozdravljao, žele da za svoje svetiteljstvo dobiju neke osobite naloge. Ko to može znati.“²¹³ (ebd.)

Eine wahre Antwort auf diese Frage kann nur Maria selbst liefern:

Nema zgodnijeg vremena ni mesta da dobiješ odgovor na pitanje koje te muči, stranče! Hoćeš da znaš zašto pratimo Hrista i šta od njega još očekujemo, mi koje smo već proizvedene za svetiteljke i kojima ništa ne bi smelo da nedostaje? E pa čuj, stranče: želimo da opet postanemo kurve. (Pekić 1984a, 166)

[...] Na našu nesreću, namesnik Judeje baš je tih dana proterao iz Jerusalima sve bogalje, pa su tvoji drugari osećali oskudicu u gradivu za svoja čudotvorstva. Onda se onaj koga zovu Jehudijem ili Judom, proketo mu ime bilo na vek i vekova, seti da su proroci pripisivali budućem Mesiji moć da isteruje đavola iz ljudi. U nedostatku ludaka, koji takođe behu proterani, iznađe se da se i bludnice mogu smatrati žrtvama demona [...] Juda je bio uporan. Mari taj za ičije dostojanstvo. Njega zanimaju samo proroštva i da se ona cepidlački sprovode. A što će pri tome nedužni stradati, on i ne haje.²¹⁴ (Pekić 1984a, 166f.)

²¹² Und diese Wahrheit ist, dass Jesus durch seinen Übereifer wieder das Falsche gemacht hat.

²¹³ „Vielleicht wollen sie ihm noch einmal, bevor er für uns stirbt, für seine Heiligkeit danken, oder vielleicht, wie ich schon sagte, als ich sie begrüßte, wollen sie für ihre eigene Heiligkeit besondere Aufträge erhalten. Wer kann das wissen.“

²¹⁴ Es gibt keine passendere Zeit und keinen geeigneteren Ort, um eine Antwort auf die Frage zu erhalten, die dich quält, Fremder! Willst du wissen, warum wir Christus folgen und was wir noch von ihm erwarten, wir, die bereits zu Heiligen erhoben wurden und denen es an nichts fehlen dürfte? Nun, dann höre, Fremder: W i r w o l l e n w i e d e r H u r e n w e r d e n .

[...] Zu unserem Unglück hatte der Statthalter von Judäa just in jenen Tagen alle Krüppel aus Jerusalem verbannt, sodass deine Gefährten Mangel an Material für ihre Wundertaten verspürten. Da erinnerte sich jener, den man den Jehudi oder Judas nennt – verflucht sei sein Name auf ewig –, dass die Propheten dem künftigen Messi-

Die Antwort ist niederschmetternd, weil sie auf Lüge und Betrug beruht. Judas ist der Träger eines ganz spezifischen Betrugs, zu dessen Opfer er selbst geworden ist. Wenn Maria Thomas die Bedeutung der körperlichen Verwandlung einleuchtend darstellt, hebt sie eine grundsätzliche nichtchristliche, sogar antichristliche Tatsache hervor. Jesus hat ihren Körper für die Sünde verschlossen – die Seele aber ist sündig geblieben, sie will weiterhin die körperliche Liebe, aber kann sie aus physiologischen Gründen nicht mehr bekommen. Darin steckt das Unglück von Prostituierten: „I šta je jadnica time postigla? Utekla je iz božjeg zatvora, ali sada se nepopravivo bestelesna i bez instrumenta svoje naslade luta po svetu da nikada ne nađe spokoja.“²¹⁵ (Pekić 1984a, 168) Die ketzerische Deutung besagt schlussendlich, dass die ganze Lehre Christi eine entsetzliche Fälschung darstellt. Christus selbst, und das soll die zentrale Stelle des Textes sein, wäre eine Figur, die sich in doppelter Anlehnung an die Tradition gestaltet. Einerseits ist er Don Quijote, der keineswegs so naiv und harmlos ist, wie ihn die klischeehafte Interpretation gerne sähe. Er ist derjenige, unter dessen Wirkungen die anderen teilweise unerträgliche Leiden zu erdulden haben. Ob sie seiner Dummheit oder Weltfremdheit entstammen, ist letztendlich zweitrangig. Was gilt, ist die Schuld, die er sich durch sein unbeherrschtes und nicht durchdachtes Benehmen aufbürdet. Die zweite Figur mit deutlich mehr Neigung zu intentionellen Handlungen, mit der Jesus in solch einer Konstellation zu vergleichen wäre, ist Mephistopheles, „ein Teil von jener Kraft, / die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ So heißt es im sechsten Kapitel von Goethes *Faust*, und so scheint es in Pekićs Deutung des Neuen Testaments zu sein.

Um diese Interpretation aufrechtzuerhalten, braucht es noch einen letzten Beweis, der aus der Darstellung der direkten Handlung Jesu hervorgeht. Im Mittelpunkt des letzten Kapitels, *Smrt na Golgoti*, steht Simon von Kyrene. Im Lukasevangelium hatte er folgende Rolle: „Als sie Jesus hinausführten, ergriffen sie einen Mann aus Zyrene namens Simon, der gerade vom Feld kam. Ihm luden sie das Kreuz auf, damit er es hinter Jesus hertrage.“ (Lk 23,26) Wie geht Pekić mit diesem Schlüsselmoment in seiner Wahrnehmung des Evangeliums um? Dort ist der semantische Höhepunkt seines Textes zu suchen. Dafür verwendet er wieder die Strategie, die sich als dominant innerhalb des Romans erwiesen hat: Er geht davon aus, dass die Leserin aus ihrer

as die Macht zuschrieben, Dämonen aus den Menschen auszutreiben. Da es auch an Verrückten mangelte, die ebenfalls verbannt worden waren, kam man auf die Idee, dass auch Huren als vom Dämon Besessene gelten könnten [...]. Judas war hartnäckig. Ihn kümmerte keinerlei Würde. Ihn interessierten nur die Prophezeiungen und deren pedantische Erfüllung. Dass dabei Unschuldige leiden mussten, war ihm völlig gleichgültig.

²¹⁵ „Und was hat das arme Ding damit erreicht? Sie ist aus Gottes Gefängnis entflohen, aber nun irrt sie unverbessert körperlos und ohne das Instrument ihrer Lust durch die Welt, ohne je Frieden zu finden.“

vorherigen Leseerfahrung weiß, wer die dargestellte Figur ist. Dann dreht er die Situation um, deanonymisiert die Figur, zeigt ihre Identität und rückt die enttäuschten Erwartungen in den Mittelpunkt. Die Figur, die am Kreuz hängt, ist nicht Jesus, sondern Simon. Wie ist es zu dieser Verschiebung gekommen? Durch eine schon bewusst ins Feld eingeführte, aber hier zum Äußersten zugespitzte Verdrehung der Rolle Jesu. Somit wird er als die negative Figur des Romans regelrecht vorgeführt.

Was der Erzähler ausspart, ist, wie es zum Rollentausch kam. Wie konnte Jesus Simon ans Kreuz schicken und sich selber unbemerkt aus den Händen der römischen Soldaten und der grollenden Masse befreien? Es ist jedenfalls Simon, der am Kreuz gezeigt wird. Zuerst wird er aus der Perspektive des Erzählers selbst dargestellt. Je näher der Moment seines Todes rückt, desto mehr rückt sein Bewusstsein in den Mittelpunkt, sodass die Leserin am Ende mit einem inneren Monolog konfrontiert wird, der schlussendlich – und dabei an Konstantinovičs Judas erinnernd – in der Form des „stream of consciousness“ angelegt ist. Diese Technik ist in Extremsituationen oder im geistigen Ausnahmezustand besonders effizient verwendet. Das Sterben ist zweifellos solch eine Extremsituation:

treba čisto misliti
 jer su i krstovi postelje ležaji čovečiji i ležaji božji
 hajde povuci potegni nosi i sve u hitnji iako je smrt njegova
 smrt moja
 već ugotovljena pa su i ražanj i zec već na istom mestu u zagrljaju jedan drugom
 šta sam ja onda ovde i ko sam ja onda ovde
 evo nosim krst bez naprezanja i ništa ne mari što mu se duži krak koji mi spada
 s ramena vuče po kaldrmi i ivera jer će to biti lep debeo krst za lepe debele
 muke od kojih će se pokolenja gojiti
 i gledam pognut između dužeg i kraćeg kraka mimo ramena kako mu mršavi i
 maljav listovi nestaju zagrađeni tuđim listovima.²¹⁶ (Pekić 1984a, 353)

²¹⁶ „Man muss klar denken

denn auch Kreuze sind Lagerstätten Menschenlager und göttliche Lager
 los jetzt zieh schlepp trag alles in Eile obwohl sein Tod
 mein Tod

schon beschlossen ist und so sind auch der Bratspieß und der Hase bereits am selben
 Ort in Umarmung einer mit dem anderen

was bin ich dann hier und wer bin ich dann hier

sieh ich trage das Kreuz ohne Anstrengung und es macht nichts dass sein längerer Balken
 der mir von der Schulter rutscht über das Kopfsteinpflaster schleift und Splitter
 zieht denn es wird ein schönes dickes Kreuz sein für schöne dicke Qualen von denen
 sich künftige Generationen nähren werden und ich schaue gebeugt zwischen dem
 längeren und dem kürzeren Balken an der Schulter vorbei wie seine mageren behaarten
 Waden verschwinden eingekesselt von fremden Waden.“

Der Erzähler konfrontiert die Rezipientin radikal mit Simons Wachträumen kurz vor dem Sterben. Er ist schon gekreuzigt, fantasiert aber über sein vergangenes Ich, das immer noch das Kreuz trägt. Die gleiche Bedeutungsverschiebung findet sich auch in der Darstellung des Ereignishaften: Gott erscheint nicht; Simon weiß, dass sein Tod umsonst ist und zu keiner Heilung führt, und liefert schließlich die Erklärung, wie er den Platz mit Jesus getauscht hat:

S polja se vraćah kad me srete Mesija, koga vođahu na mesto proketo. Ja, Simon Kirenjanin, polakomih se na Novo carstvo i klečeći zamolih ga da mu ponesem krst, kako bi mu olakšao a sebi, iskoristivši ovu poslednju priliku, spasao dušu. On ne odbi jer nevoljne nikad ne odbijaše. Tako uprtih njegov krst, i dok sam ga teglio, hvaleći ime njegovo i opevajući carstvo njegovo, Sin božji iščeze u narodu. Tvoji rimski ćoravci ništa ne videše. Pijani od rakije raspeše me umesto Hrista.²¹⁷ (Pekić 1984a, 358)

Die Pointe liegt in der unerfüllten Prophezeiung, in der nicht realisierten Erwartung. Es kommt keine Heilung, alles ist ein Trug: „Ti jesi nasamareni crvić Simone, ali crvić koji se sprema da svojim stradanjem ceo svet povuče za nos.“²¹⁸ (Ebd.)

Wo bleibt aber der Messias? Wohin ist er gegangen, nachdem er dem Tod entkommen ist? Noch einmal liefert die Instanz des Erzählers die zynische Antwort:

A Hristos se u nedelju javi Mariji Kleopovoj, nipošto Mariji Magdaleni, kako se misli – pa pošto utvrdi nauk svoj u srcima Simona Petra, Tome, koji je bio neveran, i u srcima svih učenika svojih i, pošto izdade podrobna uputstva za širenje prave vere i jevanđelja o carstvu božjem, pobeže u daleke pontijske zemlje.²¹⁹ (Pekić 1984a, 359)

²¹⁷ Vom Feld kehrte ich zurück, als mir der Messias begegnete, den sie an einen verfluchten Ort führten. Ich, Simon von Kyrene, wurde vom Neuen Reich verlockt und bat ihn kniend, sein Kreuz zu tragen, um ihm zu helfen und mir – indem ich diese letzte Gelegenheit nutzte – die Seele zu retten. Er wies mich nicht ab, denn die Bedrängten wies er niemals ab. So nahm ich sein Kreuz auf mich, und während ich es trug, seinen Namen lobte und sein Reich besang, verschwand der Sohn Gottes in der Menge. Deine römischen Blinden sahen nichts. Betrunkene vom Schnaps kreuzigten sie mich anstelle Christi.

²¹⁸ „Du bist zwar ein betrogener kleiner Wurm, Simon, aber einer, der mit seinem Leidensweg die ganzen Welt an der Nase herumführen will.“

²¹⁹ „Christus erschien am Sonntag Maria Kleopas, keinesfalls Maria Magdalena, wie man meint – und nachdem er seine Lehre im Herzen von Simon Petrus, dem ungläubigen Thomas und in den Herzen all seiner Jünger gefestigt hatte und nachdem er genaue Anweisungen zur Verbreitung des wahren Glaubens und des Evangeliums vom Reich Gottes gegeben hatte, floh er in die fernen pontischen Länder.“

Damit endet die Geschichte über die Zeit der Wunder und die Zeit des Todes. Der Heiland ist geflohen, hat sich in die symbolische Weite des Pontus²²⁰ begeben. Ist das ein Verrat? Es ist schwer, aus dem offenen Ende einen eindeutigen Schluss zu ziehen. Trotzdem erscheint es sinnvoll, die Flucht als die letzte Täuschung der Menschheit zu interpretieren: Jesus hat die Verbreitung seiner Lehre gesichert. Jetzt kann er sich mit seiner Frau zur Ruhe setzen und die Resultate seines Schaffens beobachten.

Es stellt sich aber eine zentrale Abschlussfrage: Was wollte Pekić mit dieser Umdeutung erreichen?²²¹ Und ferner: In welcher Beziehung steht seine Erzählstrategie zu derjenigen von Konstantinović? Die Interpretation von *Izlazak* zeigte, dass Konstantinović beabsichtigte, den Text der Evangelien zu säkularisieren und ihn mit einem existentialistischen Code zu entschlüsseln, der in der atheistischen Ideologie der jugoslawischen Neoavantgarde verortet werden kann. In diesem Sinne ist sein Roman auch antireligiös – weniger als ein radikales kommunistisches Pamphlet, sondern als ein Text, der an dem Punkt angelangt ist, an dem die Religion als zentraler Feind der Gesellschaft keine Rolle mehr spielt. Sie ist ungefährlich geworden; man kann sie als ein Kulturmonument betrachten, mit dem man diverse interpretatorische und intertextuelle Handlungen durchführen kann, ohne dabei in Gefahr zu geraten, ihr eine größere Bedeutung beizumessen als diejenige, die sie schon innehat – nämlich als ein Teil der überwundenen Tradition.

Bei Pekić gestaltet sich alles vollkommen anders. Auf den ersten Blick ist sein Text auch antireligiös. Aber diese Antireligiosität ist nur sekundär. *Vreme čuda* ist eine Parabel. Im Text geht es nicht um Religion. Sie bleibt nur als eine Folie präsent, auf die das zeitgenössische Jugoslawien projiziert wird. Die Geschichte vom listigen Führer, der fähig ist, seine Gegner wie auch seine Anhänger zu verführen und letztendlich ins Verderben zu führen, berichtet verborgen über die Aberrationen der totalen und totalitären Macht. Es wäre zu einfach, den ganzen Text in einem allegorischen Code zu lesen. Eine spiegelbildliche Übersetzung der Indizien aus der Gesamtheit des Textes auf die gesellschaftliche Situation in Jugoslawien würde den großartigen Leistungen des Romans nicht gerecht werden. Die mimetische Interpretation hätte sich gegen seine vom Karneval dominierte Poetik gestellt. Erst auf diese Art und Weise kann Pekić legitim einen Text so umdrehen, dass er als sein Gegensatz erscheint, aber gleichzeitig seine semantischen Eigenschaften nicht ernsthaft

²²⁰ Der Pontus steht symbolisch für die unendliche Entfernung von der zivilisierten Welt. Ovid hat es als die Ferne *par excellence* in seinen *Briefen aus der Verbannung* eingeführt.

²²¹ Hier halte ich die Frage nach der Intention für berechtigt. Der Text zielte auf eine politisierte intellektuelle Öffentlichkeit im Jugoslawien der 1960er-Jahre und will die Problematik der bis aufs Äußerste ausgereizten Macht thematisieren.

infrage stellt. Er parodiert²²² die Evangelien aber nicht, um sie als eine Konstruktion zu offenbaren, sondern um sie ironisch zu dekontextualisieren und in neuem Kontext wiederherzustellen. Dieser neue Kontext stellt nicht unbedingt eine humorvolle Beziehung mit der Gegenwart her, ganz im Gegenteil. In ihm geht es darum, diese Gegenwart als eine Heimat totalitären Denkens zu etablieren, wobei die verkehrte Welt (Jesus als Lügner, Gaukler und Hochstapler) nicht die authentische religiöse Figur darstellen soll, sondern eine mögliche Permutation derselben. Der parodierte Jesus ist dementsprechend nicht der Schöpfer des Christentums, sondern jemand, der zeigt, wie sich der Messias unter geänderten Umständen entwickeln könnte. Das macht ihn zur politischen Führungsfigur. Seine Jünger werden zu treuen Anhängern: Judas, der Bestrafte, kann als Abtrünniger interpretiert werden, während Simon als Geopferter als Kollateralschaden der Revolution zu betrachten wäre. Es würde zu weit führen, dass Judas den allegorischen Milovan Đilas darstellt. Trotzdem sind die Allusionen und Assoziationen auf konkrete politische und revolutionäre Figuren aus dem jugoslawischen Alltag nicht von der Hand zu weisen.²²³

²²² Hier folge ich den nützlichen Bestimmungen parodistischen Schreibens, die Linda Hutcheon elaboriert hat: „Parody’s pragmatics, then, are likely as complex as either its dual formal structure or its ideological ambivalence. Like irony, parody is a form of indirect as well as double voiced discourse, but it is not parasitic in any way. In transmuting or remodelling previous texts, it points to the differential but mutual dependence of parody and parodied texts. Its two voices neither merge nor cancel each other out; they work together, while remaining distinct in their defining difference. In this sense parody must be said to be, at heart, less an aggressive than a conciliatory rhetoric strategy, building upon more than attacking its other, while still retaining its critical distance.“ (Hutcheon 2000, XIV)

²²³ Die literarische Darstellung und Umgestaltung des Neuen Testaments auf dem Territorium des ehemaligen Jugoslawiens endet keineswegs mit diesen beiden Romanen. Als einer der interessantesten Versuche, diese Thematik auf neue Art und Weise zu insizieren, könnte man die Erzählsammlung *Bog jezika i druge priče* (2000) des serbischen Autors Sreten Ugričić bezeichnen. Allerdings passt sie nicht ganz in meine Überlegungen, weil bei Ugričić Judas eine untergeordnete Rolle spielt und nur ein einziges Mal erwähnt wird: „O izdaji Judinoj Isusa Hrista je reč, mladiću o izdaji učitelja našeg i spasitelja Izrailja – odgovori mu Luka, gorko. – A taj izdajnik je Juda Iskariot, što znači *Visići plen besne hijene*.“ (Ugričić 2000, 132. Hervorhebung i.O.) [Es geht um den Verrat des Judas an Jesus Christus, junger Mann – um den Verrat an unserem Lehrer und dem Erlöser Israels“, antwortete ihm Lukas bitter. „Und dieser Verräter ist Judas Iskariot, was so viel bedeutet wie: *Hängende Beute einer rasenden Hyäne*.] In seiner Erzählsammlung geht es mehr um eine Kritik an der orthodoxen Rezeption des Neuen Testaments, als um konkrete neutestamentarische Themen und ihre Parodierungen. Deshalb ist auch Judas für Ugričić als Figur der Andersartigkeit von nur zweitrangiger Bedeutung, was seinen Beitrag zur Lebendigkeit der Bibel im südslawischen Raum nicht schmälert, ganz im Gegenteil.

Die Aneignung der Religion in der Literatur der 1960er-Jahre kann man abschließend als ein weiteres Zeichen sozialer, ideologischer und politischer Befreiung betrachten. Ich habe zwei paradigmatische Texte von zwei Autoren gewählt, die sich politisch und ideologisch diametral entgegengesetzt sind. Konstantinović – mit seiner Bindung an die linksorientierte Tradition der Zwischenkriegsavantgarde, die ihn am Ende zum stärksten Kritiker des serbischen Nationalismus gemacht hat – und Pekić – mit seiner Bindung an den Liberalismus, die aus ihm am Ende den Royalisten gemacht hat – sind zwei Autoren, die auch eine gewisse Spaltung in der jugoslawischen Gesellschaft 1960er-Jahre verkörpern. Trotzdem ist es relevant, dass die beiden Autoren das gleiche Thema in Angriff genommen und es aus zwei unterschiedlichen poetologischen Positionen heraus bearbeitet haben. Der Existentialismus und der Karneval, und ihre gelegentliche Mischung, werden in ihrer Funktion als zentrale Achsen der jugoslawischen Kultur der Umbruchszeit auch in diesen beiden Texten bestätigt. Dafür hat sich die Religion, besonders in Bezug auf die heiligen Texte, als geeignetes Thema erwiesen. Das kritische Potential der Literatur konnte zeigen, dass das Dogma, in welchem ideologischen Kontext auch immer, auch von dieser Seite erfolgreich angegriffen und kritisch beleuchtet werden kann. Damit stehen diese zwei Romane in der Tradition, die in Bulgakovs *Meister und Margarita* ihren Höhepunkt erreicht hat.